UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

ANNÉE 1934-1935

N° 53

# MANIE ET INSPIRATION MUSICALE

## LE CAS HUGO WOLF

**Thèse pour le Doctorat en Médecine**

Présentée et soutenue publiquement le Vendredi 14 Décembre 1934

PAR

**Henri-Hyacinthe-Octave HÉCAEN**

Élève du Service de Santé de la Marine
Né à Brest (Finistère), le 5 Mai 1912.

**Examinateurs de la Thèse**

MM. ABADIE, professeur ..... *Président.*
AUBERTIN, professeur .....
PIÉCHAUD, agrégé..... *Juges*
FONTAN, agrégé .....

BORDEAUX
Imprimerie J. BIÈRE, 18-20-22, rue du Peugue
—
1934

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543914_0008

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

ANNÉE 1934-1935

N° 53

# MANIE ET INSPIRATION MUSICALE

## LE CAS HUGO WOLF

## Thèse pour le Doctorat en Médecine

Présentée et soutenue publiquement le Vendredi 14 Décembre 1934

PAR

**Henri-Hyacinthe-Octave HÉCAEN**

Élève du Service de Santé de la Marine
Né à Brest (Finistère), le 5 Mai 1912.

**Examinateurs de la Thèse**

MM. ABADIE, professeur ..... *Président.*
AUBERTIN, professeur ..... *Juges*
PIÉCHAUD, agrégé..... *Juges*
FONTAN, agrégé ..... *Juges*

BORDEAUX

Imprimerie J. BIÈRE, 18-20-22, rue du Peugue

—

1934

# FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE BORDEAUX

Doyen ..... M. MAURIAC
Assesseur ..... M. GUYOT
Doyen honoraire ..... M SIGALAS

## PROFESSEURS HONORAIRES

MM. POUSSON, MOURE, W. DUBREUILH
RIVIÈRE, BARTHE, DENIGES, SELLIER, BEILLE, CASSAET, CHAVANNAZ, PACHON

## PROFESSEURS

| | MM. |
|---|---|
| Clinique médicale | MAURIAC. DUPÉRIÉ |
| Clinique chirurgicale | BEGOUIN. |
| Clinique chirurgicale et gynécologique | GUYOT. |
| Pathologie et thérapeutique générales | CARLES. |
| Clinique d'accouchements. | ANDERODIAS. |
| Anatomie pathologique et microscopie clinique | SABRAZES. |
| Anatomie | VILLEMIN. |
| Anatomie générale et histologie | G. DUBREUIL. |
| Hygiène | LEURET. |
| Médecine légale et déontologie | LANDE |
| Electroradiologie et clin. d'électricité médicale | RÉCHOU |
| Chimie | CHELLE. |
| Botanique et matière médicale | GOLSE. |
| Pharmacie | DUPOUY. |
| Zoologie et parasitologie. | MANDOUL |
| Médecine expérimentale. | AUBERTIN. |
| Clinique ophtalmologique. | TEULIÈRES |

| | MM. |
|---|---|
| Clinique chirurgicale infantile et orthopédie | ROCHER |
| Clinique médicale des maladies des enfants | CRUCHET |
| Chimie biologique et médicale | DELAUNAY |
| Physique médicale et pharmaceutique | SIGALAS. |
| Médecine coloniale et clinique des maladies exotiques | BONNIN |
| Clinique des maladies cutanées et syphilitiques | PETGES. |
| Clin. des mal. des voies urinaires | DUVERGEY |
| Clinique des maladies nerveuses et mentales | ABADIE |
| Clinique d'Oto-rhino-laryngologie | PORTMANN. |
| Toxicologie et hygiène appliquée | LABAT |
| Hydrologie thérapeutique et climatologie | CREYX |
| Clinique dentaire | CAVALIE. |

LACOSTE (Histologie). PERY (Obstétrique). PERRENS (Maladies mentales).
PAPIN (Chirurgie générale). R. SIGALAS (Parasitologie et sciences naturelles). JEANNENEY (Chirurgie générale)

## AGRÉGÉS EN EXERCICE

| | MM |
|---|---|
| Anatomie | DUBECQ. |
| Anatomie | DUFOUR. |
| Physiologie | FABRE. |
| Médecine générale | DAMADE. PIECHAUD. DELMAS-MARSALET. DE GRAILLY FONTAN |

| | MM |
|---|---|
| Chirurgie générale | CHARRIER. LOUBAT. |
| Obstétrique | RIVIERE. |
| Ophtalmologie | BEAUVIEUX |
| Oto-Rhino-Laryngologie | DESPONS |
| Dermatologie et syphiligraphie | JOULIA. |
| Physique médicale | WANGERMEZ |
| Chimie générale pharmaceutique et toxicologie | VITTE. |

## COURS COMPLÉMENTAIRES :

| | MM. |
|---|---|
| Physiologie | FABRE |
| Médecine opératoire | PAPIN |
| Accouchements | PERY. |
| Pathologie médicale | DELMAS-MARSALET. |

| | MM. |
|---|---|
| Ophtalmologie | CABANNES (en congé |
| Puériculture | FAUGERE |
| Pharmacie chimique | VITTE |
| Zoologie et parasitologie | R. SIGALAS. |

Orthopédie chez l'adulte, pour les accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes ..... MM. N.

*Le Secrétaire de la Faculté :* ROUGERIE

---

Par délibération du 5 août 1879, la Faculté a arrêté que les opinions émises dans les Thèses qui lui sont présentées doivent être considérées comme propres à leurs auteurs, et qu'elle n'entend ne leur donner ni approbation ni improbation.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

A LA MEMOIRE DE MON PERE TUE A LA GUERRE

LE 30 AOUT 1914

---

A LA MEMOIRE DE MON GRAND-PERE

LE DOCTEUR DULISCOUET

---

A MA MERE

---

A MES GRAND'MERES

---

A MON ONCLE

LE DOCTEUR DULISCOUET, MÉDECIN PRINCIPAL
DE LA MARINE

Au Docteur R. PAULY

ANCIEN INTERNE DES HÔPITAUX
CHEF DE CLINIQUE NEURO-PSYCHIATRIQUE A LA FACULTÉ
DE MÉDECINE DE BORDEAUX

---

Au Docteur LE BOURGO

MÉDECIN PRINCIPAL DE LA MARINE

---

A MES PARENTS — A MES AMIS

A MES MAITRES DE LA FACULTE ET DES HOPITAUX

---

A Monsieur le Médecin général CAZAMIAN

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE PRINCIPALE DU SERVICE DE SANTÉ
DE LA MARINE ET DES TROUPES COLONIALES
OFFICIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

---

A Monsieur le Médecin chef BRUN

SOUS-DIRECTEUR DE L'ÉCOLE PRINCIPALE DU SERVICE DE SANTÉ
DE LA MARINE ET DES TROUPES COLONIALES
OFFICIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
CROIX DE GUERRE
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

A MON PRESIDENT DE THESE

Monsieur le Professeur Jean ABADIE

PROFESSEUR DE CLINIQUE DES MALADIES NERVEUSES ET MENTALES
MÉDECIN DES HÔPITAUX
OFFICIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
CROIX DE GUERRE
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

*Qui nous a fait le très grand honneur d'accepter la présidence de cette thèse.*

*Qu'il veuille bien trouver ici un bien faible témoignage de notre respectueuse admiration et de notre gratitude pour la bienveillance avec laquelle il nous a toujours accueilli.*

# AVANT-PROPOS

Au début de cette thèse, nous tenons à remercier tous ceux qui nous ont aidé dans notre tâche.

Que M. le Docteur Pauly, qui nous a fourni le sujet de ce travail et qui a pris une part active à son élaboration, veuille bien trouver ici l'expression de notre reconnaissance et de notre amitié.

Nos remerciements iront aussi à M. le Docteur Hirsch pour nous avoir facilité la recherche de documents étrangers et nous les avoir ensuite traduits, ainsi qu'à M. Capsec, interne des Hôpitaux, qui nous a fait connaître et aimer au piano de nombreux lieder d'Hugo Wolf.

# INTRODUCTION

Le problème de l'inspiration musicale comme celui de l'inspiration littéraire a été envisagé sous de multiples points de vue et l'on pourrait penser que ce n'est pas précisément du côté psycho-pathologique que s'oriente l'intérêt. Les théories de Lombroso sur la folie, base du génie, sont à l'heure actuelle bien périmées et il n'est pas question ici de les adopter.

Mais il y a des « cas » anormaux de création musicale devant lesquels la seule critique philosophique reste interrogative. Ne voyons-nous pas, à côté de la fécondité remarquable et persistante d'auteurs tels que J.-S. Bach, Haendel, Haydn, Wagner, des variations dans l'inspiration de certains autres. Il en est ainsi par exemple de Rossini, Schumann, H. Wolf, Duparc.

Chez les uns, c'est la fin de la carrière qui a été écourtée et l'explication en est simple : des troubles mentaux allant jusqu'à l'affaiblissement intellectuel global, ont tari toutes les forces vives, intellectuelles et musicales.

Chez les autres, il s'agit d'intermittences, de reprises, d'exagération ou de diminution de la fonction créatrice et c'est essentiellement le cas Hugo Wolf. Chez ce compositeur, en effet, le génie ne se fit jour qu'en trois ou quatre périodes de production intense entre lesquelles son inspiration l'abandonnait et le laissait en proie à la tristesse et au désespoir. Le critique musical s'arrête ici, interroge,

et un musicologue aussi avisé que Dominique Sardet, par exemple, avoue son incompétence.

Nous nous sommes demandé si la psychiatrie ne pouvait sinon résoudre ce problème, du moins y apporter quelques clartés, peut-être superficielles, mais satisfaisant provisoirement l'esprit.

Comment, devant ces alternances de génie créateur et de désespoir, ne pas évoquer immédiatement cette maladie, mentale intermittente et périodique par essence : la psychose maniaco-dépressive ? Comment n'être pas tenté d'y trouver des analogies avec ce qui se passe chez le cyclothymique qui, d'exubérant et productif, d'enthousiaste et novateur, devient un jour sombre et abattu, incapable de tout effort intellectuel, et comment n'être pas séduit par l'idée d'assimiler ces deux ordres de faits ?

Déjà les rapports entre la manie et l'inspiration poétique ont été étudiés. Bajenow avait admis que les psychoses périodiques étaient intimement liées au génie ; on a classé parmi les cyclothymiques : Gœthe, Musset, Gottfried Keller et bien d'autres grands poètes ; de nombreuses poésies de maniaques vrais ont été publiées : tout cela est connu, bien exploré. Ainsi, Nietzsche décrivant ses moments d'inspiration s'exprime en des termes évoquant l'euphorie maniaque : « Tout se fait, dit-il, tout à fait involontairement et spontanément mais comme dans un torrent de sentiment, de liberté, de puissance, de divinité. »

Dans le développement de cette étude, nous ne nous avancerons que prudemment, en procédant par équivalences et en graduant les faits. Nous engageant d'abord sur ce terrain, nous partirons de cas simples et prouvés par leur fréquence, d'expression musicale chez les maniaques vrais, pour accéder à la question du rôle de l'excitation et de la dépression psychiques dans la création musicale d'Hugo Wolf.

Ce sujet a été fort peu exploré ; cependant, en 1907,

Dupré et Nathan, au Congrès des Aliénistes, dans une brève communication, faisaient ressortir les rapports entre le circularisme et le génie musical par une biographie de deux grands musiciens : Schumann et Hugo Wolf. Depuis, cette question a été a peu près complètement abandonnée, et c'est ce qui nous décida à la reprendre. Nous n'envisagerons pas dans toute leur étendue les rapports de la psychose maniaco-dépressive et de la composition musicale ; ils soulèvent trop de critiques et nécessiteraient trop de discussions. Le principal argument opposé à ce genre d'études, c'est l'argument de coïncidence : le musicien pourrait être doué d'une constitution mentale pathologique indépendante de son génie productif. Aussi, nous contenterons-nous, en soulevant quelques idées, d'analyser spécialement le cas Hugo Wolf qui nous a paru indiscutable et réaliser schématiquement ce qui est peut-être moins apparent ou dissimulé dans d'autres cas.

Nous adopterons le plan suivant :

1° La psychose maniaco-dépressive. Aperçus sur sa psycho-pathologie.

2° La création musicale. Ses mécanismes imaginatifs.

3° Excitation psycho-motrice et expression musicale.

4° Le cas Hugo Wolf.

5° Conclusions.

## Chapitre I

# LA PSYCHOSE MANIACO-DEPRESSIVE

---

### Aperçus sur la psycho-pathologie.

Cet exposé, quoique n'entrant pas directement dans le sujet de notre travail, ne nous en a pas moins semblé nécessaire, ne serait-ce que pour aider à la compréhension des termes et des notions psychiatriques dont nous nous servirons au cours de cette étude. Mais il fallait aussi qu'il fut limité au strict indispensable, car naturellement nous ne faisons ici que transcrire des notions classiques, un peu partout énoncées.

Nous passerons donc rapidement en revue et successivement : la constitution cyclothymique, la manie, les formules d'accès de la psychose maniaco-dépressive.

### *La Cyclothymie.*

Le terme de cyclothymie fut introduit en médecine pour la première fois par Kalhbaum. Cet auteur distingua dans la psychose maniaco-dépressive de Kraepelin deux formes cliniques : une vésanie typique et cette forme légère appelée par lui cyclothymie qui ne se terminait jamais par la démence, simple maladie de l'humeur sans troubles intellectuels. Puis son élève Hecker lui rattacha les états dé-

pressifs légers périodiques. En France, quelques années plus tard, Deny reprit la question mais pensa que ce terme ne doit pas désigner les formes frustes de la psychose maniaco-dépressive, mais bien une constitution psychopathique spéciale. Son élève P. Kahn, dans sa thèse, l'envisagea comme un déséquilibre de la « sensibilité morale » en précisant l'impossibilité d'établir une limite nette entre elle et la psychose ; il en montra aussi le caractère fréquemment héréditaire.

Depuis, admise, à peu près unanimement, on l'a considérée comme caractérisée par l'alternance d'état d'excitation gaie et d'états de dépression triste. Achille Delmas, au Congrès des Aliénistes et neurologistes de 1932, étudiant les constitutions mentales morbides, juge que la cyclothymie est avant tout caractérisée par l'alternance d'état d'hyperactivité et d'états d'hypoactivité, d'où en découleraient la joie et la tristesse. Il insiste aussi sur ce fait que cette constitution joue un rôle « catalyseur », c'est-à-dire de déchaînement vis-à-vis des autres manifestations mentales, d'où la fréquence de ses associations pathologiques.

L'alternance cyclothymique peut être, soit régulière (petits circulaires), soit irrégulière (petits intermittents) ; elle peut même être inapparente, un des états prédominant par rapport à l'autre.

En fait, la constitution cycloïde se place comme intermédiaire entre le simple caractère, où alterne une gaieté un peu exubérante et la morosité, et la véritable psychose maniaco-dépressive en ses formes légères. Ainsi, du normal au pathologique, existe toute une gamme d'états sans limites nettes et sans fixité : tel cyclothymique constitutionnel sombrant un jour dans la grande crise maniaque ou mélancolique et inversement tel périodique avéré faisant soudain des accès très atténués, réduits à de simples manifestations d'un caractère cyclothymique.

## *La Manie.*

Qu'est-ce que la manie ? Dans un livre récent, Ducron fournit une définition précise et complète que nous transcrivons : c'est « un syndrome mental caractérisé par un trouble primitif de l'attention volontaire qui, suivant son intensité, rend plus ou moins automatiques les diverses fonctions psychiques élémentaires, et qui, en provoquant de ce fait l'instabilité des processus mentaux, entraîne un défaut de l'adaptation et de l'utilisation, et donne ainsi l'impression d'une perturbation du psychisme supérieur plus importante que celle qui existe en réalité. Les états maniaques ne présentent pas d'affaiblissement intellectuel profond ».

Pour dégager un aperçu d'ensemble complet dans une concision voulue, nous étudierons successivement avec Deron : le niveau mental, l'automatisme des fonctions psychiques élémentaires et le défaut d'adaptation au réel du psychisme, tout en faisant remarquer que le tableau clinique sera susceptible de varier selon le niveau intellectuel ou selon la culture antérieure du sujet.

Le niveau mental. — Tandis que pour les auteurs classiques, l'accès maniaque entraînait une suractivation des facultés intellectuelles (Parant ne disait-il pas que l'intelligence s'agrandit ?) ceux qui leurs succédèrent et notamment Kraepelin, s'employèrent à montrer l'incapacité du maniaque à s'adapter à une fin précise, à suivre un raisonnement compliqué, en un mot à réfléchir. La fécondité des idées, tant décrite par les classiques, ne serait que le fruit d'associations de rencontre, de contiguité ou de ressemblance. L'hyperidéation maniaque ne serait qu'une traduction de la libération de l'automatisme mental.

La prédominance de l'automatisme peut être poussée à un point tel dans les états maniaques qu'elle va jusqu'à

supprimer les autres activités. Les associations spontanées d'idées simples persistent, mais il y a trouble quand l'inhibition et l'association volontaire sont utiles ou indispensables ; c'est ce qu'a décrit Kraepelin sous le terme de paralysie psychique.

Cependant, il ne faut pas exagérer cette theorie de l'affaiblissement intellectuel dans la manie, car l'automatisme n'est pas synonyme de déficit. « Le niveau mental dépend de l'élévation des tendances dans la hiérarchie et du degré de la tension psychologique qui permet l'activation de telle ou telle d'entre elles. » Déjà, chez le sujet normal, on remarque des variations de cette tension psychologique, selon qu'il est dans un état d'excitation ou de dépression de l'humeur. L'hypomane lui-même conserve sa faculté d'adaptation au réel qui s'accompagne même d'un sentiment de facilité dans la production.

C'est seulement dans la grande crise maniaque qu'on note un véritable abaissement du niveau mental : le sujet est désaxé du point de vue pratique et son incapacité à poursuivre un but déterminé est masquée par une agitation motrice incessante.

En résumé, si on peut constater dans les manies intenses des troubles nets de l'intelligence, on doit conclure que, dans les états maniaques légers, tout se borne « à une perturbation de l'attention plus ou moins accusée » qui, en libérant l'automatisme, fait croire à une hyperidéation du malade.

L'automatisme des fonctions psychiques élémentaires. — Si nous ne nous occupons pas des théories modernes qui tendent à prouver que la pensée n'est pas association (une idée qui en entraîne une autre la contient déjà) et qu'ainsi, l'association n'est qu'analyse des complexes formés par nos idées ou nos images, nous maintiendrons la notion de pensée spontanée se résumant dans l'association. Notre vie

mentale est un continuel passage du passé au présent. Chaque état de conscience en attire un autre par des rapports logiques ou inapparents, mais nos habitudes de pensée déforment ces rapports, les codifient, n'en retenant que les éléments étroitement associés. « La mémoire consiste dans un progrès du passé au présent » (Bergson).

Chaque phénomène de conscience, apporte avec lui un intérêt émotionnel et, par rapport avec l'état affectif présent, il crée un sentiment de « dénivellation » qui n'est autre que l'attention spontanée.

Mais cette association affective peut être trop riche et gêner ainsi la fonction de mémoire, c'est alors qu'intervient dans un but de synthèse l'attention volontaire qui, par sa répétition multiple dans le sens de nos habitudes de pensée, devient automatique. L'attention volontaire nous permet ainsi d'utiliser la mémoire dans un but pratique ; mais, si elle peut rendre plus conscient le potentiel affectif d'une association, elle diminue aussi l'intensité des émotions.

Chez le maniaque, l'automatisme associatif est porté à son maximum. Chaque impression suscite une série de représentations qui s'enchevêtrent, chaque sensation en entraîne une autre ; les associations de contiguité, de ressemblance, de contraste, de répétition se présentent de façon désordonnée. Il n'y a guère de combinaisons d'idées. Tout pour le maniaque possède le même coefficient affectif. Les tendances que, jusque là, la censure avait réprimées, s'extériorisent. L'hypermnésie est grande et le sujet voit revenir à lui les souvenirs les plus éloignés et les plus infimes.

L'attention spontanée n'entre plus en jeu car tous les phénomènes psychiques sont sur le même plan affectif ; quant à l'attention volontaire elle est extrêmement réduite, transitoire, s'exerçant de tous côtés. Chaque idée venue à la conscience s'exerce en un temps très court, vite remplacée par une autre avant d'arriver à son complet développement.

Dans les états légers, l'attention volontaire peut encore servir d'une manière tant soit peu continue. Aussi du fait de la richesse associative, la création artistique ou intellectuelle peut s'élever au-dessus de la normale. « L'excitation peut dans certains cas libérer des forces qui, sans cela, seraient restées latentes. L'activité artistique particulièrement est accrue du fait de l'abandon sans réserve aux impressions et aux sentiments du moment, l'activité intellectuelle l'est plus encore par la facilité nouvelle de l'expression verbale » (Kraepelin).

Souvent aussi, la mémoire étant augmentée, dans les productions des maniaques se rétrouvent des plagiats inconscients.

Plus fréquemment, il y a impossibilité de contrôle des associations qui se pressent, impossibilité de les sélectionner vers un but quelconque. Dans les accès suraigus il ne s'agit plus que de « fuite incohérente des mots et des images ».

Des constatations faites plus haut, nous allons pouvoir faire découler les troubles de l'humeur. En parcourant l'histoire de l'étude de la manie, on voit que, successivement, on a considéré comme caractère primordial : la fureur, l'euphorie et enfin l'instabilité effective.

La fureur résulte de cette libération des tendances, signalée tout à l'heure et il s'agit surtout de véritables impulsions irrésistibles dont le malade garde le souvenir, sa crise terminée, sans qu'il existe un véritable fonds de méchanceté.

L'euphorie s'explique fort bien par l'absence de sentiment d'effort, du fait de la disparition de l'attention volontaire et aussi par le caractère agréable des sensations cœnesthésiques.

Mais actuellement l'instabilité et l'exaltation affective sont seules considérées comme les signes constants et fondamentaux du synchrome maniaque. Le ton de l'humeur

est en effet essentiellement variable, et il est régi par les tendances diverses qui se font jour chez le malade, par les associations multiples qui traversent son esprit, par les influences venues du monde qui l'entoure. « Le malade parcourt avec rapidité toute la gamme émotionnelle » (Seglas). Et le sujet ne peut contenir ces émotions qui se succèdent en lui et les extériorise dans toute leur intensité.

Troubles de l'application au réel du psychisme. — 1° *Troubles des perceptions.* — Ce sont avant tout les illusions et les fausses reconnaissances : en vertu de la spontanéité des processus psychiques, de la facilité d'évocation, du défaut d'interprétation le malade déforme ses sensations ou identifie des individus sur une vague ressemblance. Les hallucinations par contre sont rares et controversées.

2° *Les idées délirantes.* — Elles constituent une question très discutée : pour certains auteurs le plus souvent lorsqu'il y a délire, c'est un « délire de rêve et de jeu ». Le maniaque comme l'enfant se raconte à lui-même et aux autres des contes où il joue le rôle principal. Il ne croit guère aux histoires qu'il débite ainsi, mais il a plaisir à mystifier l'entourage et à la fin à se mystifier lui-même.

Cependant on peut trouver chez le maniaque de véritables idées délirantes : elles sont alors polymorphes, multiples, variables, mal systématisées. Toutes les espèces se rencontrent : idées délirantes de persécution, de grandeur, érotiques.

3° *Le langage.* — Les caractères du langage varient avec le degré d'intensité de l'état maniaque.

« Dans les états maniaques légers, ce qui frappe, c'est l'abondance du discours et la facilité d'élocution, le nombre des idées, la recherche et parfois la précision des termes, les métaphores, les aperçus nouveaux... » (Deron).

A un degré plus accentué, apparaît le « dramatisme ma-

niaque » à caractère souvent caricatural. Tous les faits sont amplifiés et dits sur un ton pathétique d'où la sincérité semble être exclue. Chantées ou psalmodiées, les paroles peuvent aussi revêtir la forme de la poésie, poésie qui, sauf chez l'hypomane, est enfantine, incorrecte et à base d'assonances.

Dans les états intenses où les maniaques sont souvent intarissables, il ne s'agit plus que de discours verbeux faits de calembours grossiers, de phrases creuses, de mots qui sonnent : c'est le psittacisme. Ces sujets manifestent aussi un besoin de rythme qui se traduit par l'emploi de périodes à caractère musical.

A un degré encore plus accusé, on assiste à la logorrhée, c'est-à-dire la fuite d'idées parlées ou même la fuite de paroles. On peut encore observer des manies soit avec pseudo-langage soit avec néologismes soit même des manies muettes.

Dans les écrits et la mimique on retrouve les mêmes caractères, la même régression progressive selon l'intensité des cas.

4° *L'activité.* — L'activité volontaire est avant tout un processus de synthèse, de choix conscient. Chez le sujet normal, l'activité dominée par les habitudes acquises résulte le plus souvent de réflexes automatiques.

Chez le maniaque, au contraire, l'activité volontaire a à peu près disparu au profit de l'automatisme.

Chez l'hypomane, elle persiste encore ; le sujet est capable d'exercer son métier tout en manifestant une hyperactivité anormale. Les actions trahissent le contentement et l'assurance. Très souvent les préoccupations érotiques dominent la scène. Le maniaque court à la recherche de plaisirs et tente « plus ou moins inconsciemment de se procurer une illusion de puissance » (despotisme envers les proches, usage de stupéfiants) ou bien encore il errera

soit sans but pour la seule joie de vagabonder, soit pour réaliser un projet plus ou moins vague.

Dans les états plus intenses la volonté ne joue plus qu'un rôle très effacé. Le malade tend à imiter ceux qui l'entourent ou même à jouer comme un véritable enfant. Le costume, tout en traduisant le contentement intérieur, indiquera aussi le personnage que prétend incarner le maniaque.

Dans des accès plus violents, de même que l'on peut constater la fuite de mots on assiste à la simple fuite d'actes. L'érotisme s'extériorise alors sans craintes. D'ailleurs au point de vue psycho-analytique, les auteurs ont retrouvé à la base d'accès maniaque des anomalies variées du développement sexuel : tendances homosexuelles, complexes parentaux. L'agitation avec les idées de grandeur « serait un essaim compensateur de satisfaction érotique irradiée à toute la personnalité ».

*Formules d'accès de la psychose maniaco-dépressive.*

Si l'accès maniaque peut ne pas se répéter dans la vie de l'individu, on observe cependant le plus souvent des récidives, ou bien l'apparition après la crise d'excitation d'une période de dépression. Voyons donc rapidement quelles peuvent être les différentes évolutions d'un syndrome maniaque.

*a*) Dans un premier groupe, il ne s'agit que de récidives et les crises dépressives ne s'intercalent pas entre les accès maniaques. Deux cas sont ici à envisager : ou bien, sur un fonds mental ne revenant jamais tout à fait à la normale, se trouvent des paroxysmes à caractère de grands accès : et c'est la manie rémittente ; ou bien les crises sont isolées, séparées par des intervalles lucides : et c'est la manie intermittente.

*b*) Dans le deuxième groupe, la manie est intriquée avec

la mélancolie. Dans la folie à double forme, manie et mélancolie, se suivent sans interruption et sont séparées du prochain accès à double forme par un intervalle lucide ; la phase maniaque revêt le plus souvent une forme atténuée avec fréquence des idées de grandeur, la phase mélancolique est caractérisée surtout par une dépression simple, tranquille avec apathie.

Dans la seconte variété ou folie circulaire continue ou folie alternante de Schüle, le rythme est le suivant : à l'excitation succède la dépression, elle-même suivie d'une période d'excitation et ainsi de suite sans qu'il n'y ait jamais intervalle lucide. Les formes atténuées de cette manie-mélancolie vont se confondre avec la cyclothymie.

## Chapitre II

# LA CREATION MUSICALE

---

### Ses mécanismes imaginatifs.

Essayer de percer le mystère de la création intellectuelle, qu'elle soit poétique, artistique ou scientifique, est une tâche qui a tenté critiques et philosophes et qui n'a pu donner lieu qu'à des hypothèses. Nous nous contenterons donc dans ce chapitre, qui n'est pas la partie constructive de notre thèse, de regrouper les différentes théories un peu partout énoncées. Loin de nous en tenir à une seule, nous nous efforcerons de montrer que chacune s'applique à un groupe de musiciens ou même à certains moments de la composition, et ne fait que compléter les autres doctrines.

Il semble assez logique de diviser l'ensemble des compositeurs en deux grandes classes selon leur façon de créer; tout en faisant remarquer que le musicien, par son génie multiple, peut très bien selon ses différentes œuvres, rentrer dans l'une de ces deux catégories : les Descriptifs et les Abstraits.

Quelle est donc l'origine de cet art qui, dans sa nature, plus incompréhensible que tout autre de prime abord permet à l'artiste de révéler à l'homme son essence elle-même et d'atteindre dans ses plus hauts sommets à la pensée pure, délivrée de toute gangue matérielle ?

L'on comprend que, pour les anciens, le chant ne pouvait venir que des Dieux, cadeau sublime par lequel ils entraient en communion avec les Immortels.

Pour aussi beau que soit ce mythe, le philosophe ne pouvait s'en contenter et si avec Beethoven, on admettait encore que la musique était « une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie », bientôt H. Spencer en donnait une explication plus rationnelle mais n'évitant pas le défaut d'être trop systématique.

Pour lui l'émotion est à l'origine de la mélodie. La voix humaine possède deux modes d'expression: l'un artistique et c'est le chant, l'autre instinctif, le langage. Si une émotion veut faire vibrer l'individu, on va retrouver dans son langage, évidemment à l'état larvaire, les éléments de la mélodie ; et les diverses altérations de la voix d'un homme bouleversé ne sont autre que l'éclat du son, le timbre, la hauteur, l'intervalle et la vitesse relative des variations. Ainsi depuis l'orateur dont l'éloquence va essayer de gagner son auditoire à l'émotion qu'il ressent ou feint, jusqu'à la mélodie vraie et la musique instrumentale tout n'est qu'œuvre de l'émotion humaine. Et ajoute Spencer, la musique est née de l'extrême sensibilité des musiciens.

Tout de suite apparaît le côté exclusif de sa théorie ; combien de gens hypersensibles ne se sont pas livrés à la composition et combien de compositeurs munis d'une technique sûre ont créé sans trouble intérieur !

Mais, peu importe cette critique, cette doctrine facilitera la description d'un des modes de la création musicale.

Parmi les Descriptifs, et en formant une subdivision peuvent se ranger les Subjectifs, c'est-à-dire ceux dont le mécanisme imaginatif relève de la théorie de Spencer : ceux qui, placés devant un objet, le décrivent en exprimant ce qu'ils ressentent et non ce qu'ils voient. Ici en somme la musique descriptive n'est qu' « un changement de l'objectivité en subjectivité ».

Le compositeur qui doit mettre une mélodie sur texte, va laisser agir les paroles sur lui-même et s'imaginer être à la place d'une personne qui parlerait sous l'influence des sentiments réflétés par la poésie. Aussi Lulli, comme le cite Combarieu, lisait à haute voix le texte pour lequel il cherchait une mélodie et, en s'observant lui-même, en trouvait le dessin. Mieux encore, cet exemple emprunté à la vie de Berlioz, n'indique-t-il pas nettement le rôle primordial que joue l'émotion ? Ayant entrepris de mettre en musique un poème de Beranger intitulé « le 5 mai » il avait facilement réussi pour les premiers vers, mais s'était trouvé invinciblement arrêté pour les deux derniers :

« Pauvre soldat, je reverrai la France
La main d'un fils me fermera les yeux. »

Il finit même par abandonner. Deux ans passèrent. En voyage à Rome, se promenant sur les bords du Tibre, Berlioz fit une chute dans la vase mais qui, au premier instant, lui fit croire qu'il allait se noyer. Il en sort tout fangeux, éclate de rire et se met à chanter : « Pauvre soldat, etc... » sur la phrase si longtemps cherchée, deux ans auparavant.

Chopin enfin n'est-il pas le type même de cette classe, lui dont la musique n'a cessé de décrire « les enthousiasmes, les tourments, les extases de sa vie passionnelle » à tel point que, lorsque la maladie qui devait l'emporter, progresse avec plus de violence, une tristesse angoissante, image même de la mort envahit ses œuvres : témoins, la *Polonaise* en ut mineur ou, la *Sonate* en si bémol mineur.

Nous pouvons encore citer cet exemple que donne Guy de Pourtalès dans sa remarquable biographie de l'auteur de la Tétralogie. A Zurich, Richard Wagner se met à la composition de *Siegfried*. « Cela marcherait rondement sans une torture nouvelle qui s'ajoute à celle des pianos et de la flûte : un ferblantier vient de s'installer en face de ses fenêtres. Et il cogne sans arrêt, martelant le cerveau

du musicien. Richard veut renoncer à tout, jette plume et papier, lorsque de cette exaspération même, jaillit brusquement un motif musical, celui de la fureur de Siegfried contre Mime le sournois forgeron. Il trouve aussitôt sur le piano, le thème en sol mineur, le chante, éclate de rire. »

Maintenant approfondissons un peu plus ce mécanisme imaginatif. Si l'inconscient est libéré, dans la texture musicale vont se ruer tous les souvenirs affectifs enfouis au fonds de l'être et le morceau pourra exprimer les tendances profondes, inconnues du compositeur lui-même sous formes d'images musicales symboliques. Plus heureux que le poète, le musicien déclanchera par ce langage les mêmes états chez l'auditeur. La musique devient donc identique au rêve qui pour Freud et son école « est la réalisation d'un désir ». Bien plus le psychanalyste pourra rechercher dans le langage musical aussi bien que dans les écrits et les rêves les complexes profonds de l'auteur, véritable source de son inspiration.

Bien différents sont ceux de la seconde subdivision des Descriptifs, c'est-à-dire les Descriptifs vrais, ceux qui cherchent simplement à décrire, le plus exactement possible, le monde extérieur qui les entoure. Rares ont été les musiciens uniquement cantonnés à cette forme de composition ; le plus souvent, ils ne l'ont employée qu'en passages intercalés dans leurs œuvres ou bien en morceaux isolés.

Le compositeur va essayer, par le dessin de sa mélodie, de représenter les contours de l'objet qu'il veut décrire. Les auteurs du XVII[e] siècle comme Couperin le Grand, Lulli ou Rameau se bornent à copier servilement la nature ; l'onomatopée leur est chère, les éléments descriptifs, comme le fait remarquer Schweitzer (cité par Dupré) sont intercalés mais sans qu'il y ait de lien entre eux.

Peu à peu ces procédés parurent insuffisants ; on ne voulut plus se contenter de tracer la forme d'un objet mais en dire la taille en employant les *forte* ou les *piano*, les

couleurs, les sons élevés traduisant la clarté (et par là on exprimait la joie qui en découle), le mouvement des choses par le rythme plus ou moins rapide.

Très démonstratives de ce langage musical en sont les *Scènes d'enfants* de Bizet, surtout si on les oppose à celles de Schumann. Bizet n'a voulu en effet que peindre musicalement tous les détails de ces jeux et cela avec une grande minutie sans chercher à traduire l'effet qu'elles déclenchaient en lui.

Saint-Saëns, également et particulièrement dans sa célèbre *Danse Macabre,* emploie fréquemment ce genre de musique.

Mais le plus souvent cette objectivité pure est délaissée et les compositeurs laissent percer sous leurs descriptions l'émotion qu'ils ressentent ou bien elles leur servent d'images symboliques. Ainsi dans une pièce très moderne d'un auteur soviétique : *Fonderies d'Acier,* au milieu du fracas de l'usine en activité décrite superbement, on sent aussi se révéler toute la marche d'un peuple vers un idéal nouveau.

Les Abstraits, dont J.-S. Bach est le prototype et le sommet toujours inégalé, doivent être maintenant étudiés. Combarieu dans un article paru dans la *Revue Philosophique* sur « la musique d'après H. Spencer » écrit :

« La faculté de penser avec les sons, ignorée des musiciens primitifs, est sortie d'une longue culture du sens artistique. Elle sert aujourd'hui de critérium à l'art qui lui a donné naissance. C'est un des phénomènes les plus curieux de la vie psychologique. Sans doute l'étude de cette pensée devrait être liée à celle des formes de la composition, elle en est cependant distincte. Elle a un contenu positif. Grâce à elle, l'œuvre de tel musicien prise dans son ensemble nous apparaît comme aussi riche de sens que celle d'un Shakespeare ou d'un Victor Hugo. La genèse de cette faculté dont le secret se confond avec celui de l'esprit humain, peut être ainsi établie. Primitivement on a

chanté (sur des textes profanes ou religieux) ; plus tard on a écarté les paroles mais on a retenu la mélodie qu'on a aimée pour elle-même et qu'on a voulu embellir en l'adaptant aux instruments dont la virtuosité augmentait chaque jour les ressources. Ces embellissements ont été d'abord assez naïfs et d'ordre purement empirique si je puis dire : c'était comme dans telle Canzone de Gabrieli, la répétition d'un même motif sous forme d' « écho » ; c'était la variation, la « broderie » que Ph.-Em. Bach considérait encore comme une des ressources principales de l'expression musicale. Plus tard on a combiné dans un même morceau instrumental, plusieurs mélodies, d'abord en les juxtaposant, ensuite en les liant organiquement : on est arrivé ainsi à créer de petites combinaisons dominées par la loi de contraste et de symétrie, dont les textes chantés avaient fourni auparavant les premiers modèles. Incidemment un même phénomène de désappropriation s'est produit pour certains airs et rythmes de danse (c'est de là par exemple qu'est sorti le Rondo). Ainsi un certain nombre de formes musicales désaffectés de leur premier objet ont fourni des éléments d'œuvres nouvelles : la Raison se les est appropriées à cause de la nature immatérielle du son ; elle les a de plus en plus éloignées de toute idée de description ou d'imitation; elle y a versé sa propre substance et en a fait la base de la symphonie classique. En somme l'esprit musical a suivi le même processus que celui de l'homme ordinaire si l'on observe chez l'enfant : il est allé (au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle) du langage de la sensation à celui de l'abstraction. Bach peut être considéré comme marquant le terme de cette évolution. En assouplissant, en multipliant les formes du style, en montrant toutes les vertus du développement qu'elles contenaient, il les a définitivement affranchies de toute objectivité et les a rendues capables de porter sa pensée pure. »

Ce passage de Combarieu montre avec netteté comment

cette musique se délivre du facteur émotionnel basal pour être toute entière œuvre de l'esprit qui ne cesse de se contrôler. Le symbolisme est ici conscient : à telle formule mélodique va correspondre une signification adoptée. Vincent d'Indy montre que dans les pièces du Moyen-Age à forme de cantilène monodique, trois formules mélodiques vont symboliser chacune, une des trois personnes de la Trinité [1].

Plus tard, Wagner par le leit-motiv permet de suivre le drame aussi bien dans la musique que sur la scène. Mais bien souvent chez lui les images symboliques pénètrent plus profondément dans son psychisme qu'il ne le sait lui-même et sa musique reflètera sous le thème initial du motif, une tension émotionnelle en rapport avec ce que l'idée primitive aura entraîné à sa suite hors de l'inconscient.

Dégageons de cette esquisse des modes de la création musicale, les traits qui pourront servir à cette étude psychopathologique. Si, à la base des deux derniers modes étudiés, on pouvait nier tout facteur émotionnel et affirmer le rôle de l'intelligence, au contraire pour les Subjectifs, il s'agissait avant tout de création affective. Herbert Spencer ne pensait-il pas que la musique était née de l'extrême impressionnabilité des artistes. Or, en quoi consiste la manie ? Ce ne sont pas tant les troubles intellectuels qui forment les signes caractéristiques de ce syndrome, mais surtout les troubles de l'humeur : l'exaltation et l'instabilité affective. C'est donc un terrain particulièrement favorable à l'éclosion de manifestations musicales. L'observation clinique vérifie-t-elle cette proposition? C'est ce que nous allons voir dans le prochain chapitre.

1. in thèse Bugard.

Chapitre III

# EXCITATION PSYCHO-MOTRICE ET EXPRESSION MUSICALE

Que la manie s'accompagne de cris et de chants, il n'est pour le démontrer que de visiter le « quartier des agités » dans un asile d'aliénés ! Du hurlement périodique à l'interminable chanson qui dure pendant des heures et des jours, jusqu'à provoquer une extinction complète de la voix, toutes les modalités peuvent s'entendre. Une description analytique précise en est difficile, elle se heurte à l'écueil de la répétition et de la monotonie des termes. Aussi, plutôt que le simple brossage des tableaux cliniques, tenterons-nous de présenter les mécanismes psychiques.

Dans ce but, nous commencerons par les formes cliniques de la manie où les troubles mentaux atteignent leur maximum d'intensité, pour suivre ensuite un ordre de gravité décroissante. Nous aboutirons ainsi à l'étude de la cyclothymie chez les compositeurs, après avoir vu des cas de véritable création musicale chez des sujets en état d'exaltation psychique.

## I. Excitation psycho-motrice intense.

Livré aux multiples impulsions qui passent en lui, le sujet atteint de manie aiguë s'agite en tous sens, ébauche

mille gestes inutiles, déambule à grands pas ou avec des attitudes plus ou moins composées. Parfois, il accomplit des actes à caractère érotique ; parfois des actes de violence.

Sa tenue est débraillée, ses cheveux en désordre, sa face offre un aspect changeant et sur elle se réflètent avec rapidité une infinité de sentiments, à peine esquissés le plus souvent. Son langage est inintelligible ; des mots rauques, sans suite sortent de sa bouche. Soudain, des cris jaillissent de sa poitrine, à signification multiple, traduisant plaisir ou douleur suivant la variabilité de l'humeur.

Dans cette variété clinique où l'incohérence apparente est le symptôme dominant, on ne peut parler d'expression musicale ; tout se résume en cris et hurlements ; le langage lui-même se réduit à une simple salade de mots d'où aucun sens ne peut se dégager.

L'explication en est simple : l'accélération psychique est portée à un point tel et les associations se succèdent si rapidement qu'il en résulte un véritable brouillage mental.

Dans des états un peu moins aigus, on observe parfois le phénomène très spécial de la glossolalie. Par ce terme on désigne un pseudo-langage survenant spontanément sous l'influence des émotions. Il s'agit de longues périodes oratoires inintelligibles pour l'auditeur mais où, cependant, l'intonation et la mimique du malade s'accordent pour faire soupçonner un certain sens dans ces discours. Ces glossolalies maniaques ont un caractère très net : le rythme de leur débit ; le malade accentue encore la cadence de ses phrases par le retour de certaines assonances finissant par constituer des rimes.

### II. Excitation psycho-motrice légère.

Si, devant la crise aiguë, le profane éprouve un sentiment pénible, mélange d'effroi et de pitié, placé au con-

traire devant l'hypomaniaque, il écoutera avec amusement son perpétuel bavardage où percent souvent les traits pittoresques et les saillies spirituelles.

Ce malade respire la joie de vivre, ses yeux sont brillants, un sourire ironique orne ses lèvres et soudain pour un prétexte futile, il se vexe et se fâche ; ses colères sont vives mais ses inimitiés passagères.

Brillant causeur, souvent cynique dans ses propos, il discutera pendant des heures, fleurissant sa conversation de citations diverses s'il possède une certaine culture. Néanmoins, un certain désordre règne dans son discours; il s'en aperçoit d'ailleurs et s'en excuse bien vite par des raisons valables.

Très souvent ici, le maniaque exprime sa joie, son sentiment de bien-être physique, de bonne marche de ses organes, par des chants divers et nombreux. Toute une journée, sans se lasser, mêlant différents airs sur lequel il adapte toutes les paroles qui lui viennent à l'esprit, il chante.

L'accélération des processus psychiques en facilitant l'évocation des chansons, par l'hypermnésie, joue également un grand rôle dans ces manifestations musicales où il n'y a pas création véritable ; les réminiscences sont ici seules en cause.

Un autre facteur d'extériorisation de ces tendances artistiques réside dans l'apparition du délire. Qu'il s'agisse de simple « délire de jeu », le plus fréquent chez le maniaque, ou bien de délire au vrai sens du mot, son action est facile à comprendre : le sujet se croyant grand virtuose ou bien voulant justifier ses prétentions par la démonstration de ses talents.

Si le sujet, avant sa maladie, jouait d'un instrument quelconque, sous l'influence de l'euphorie, de l'hypermnésie ou du délire il exprimera ses émotions par le langage musical dont il avait appris à se servir. Quelques observations empruntées à différents auteurs sont particulièrement typiques.

Deny, dans un article paru dans la *Semaine Médicale,* rapporte le cas d'un professeur de musique, ne pouvant donner ses leçons que les jours d'excitation et qui suit ce rythme : un jour d'excitation, un jour de dépression, et cela durant toute sa vie.

Dans l'*Homme de génie* de Lombroso, nous relevons ces quelques lignes : « M. Roggi m'écrivait qu'il avait soigné une mélancolique qui, pendant ses accès, jouait sans entrain mais qui, l'accès fini, passait des heures entières au piano, exécutant, avec l'enthousiasme d'une véritable artiste des partitions très difficiles. » Il semble bien qu'ici nous soyons autorisé à considérer que la malade sitôt son accès mélancolique terminé, entrait dans une période hypomaniaque.

Chez les maniaques chroniques, Legge signale quelques bons musiciens dont la technique n'a rien perdu mais qui ne rythment plus le morceau qu'ils jouent sur sa véritable signification mais sur leur état personnel à ces moments-là.

Voici encore le cas d'un maniaque chronique (emprunté à Pailhas) qui, avant de se livrer entièrement à la sculpture, manifesta de véritables tendances musicales.

« L. Jean, 48 ans, cultivateur-métayer, appartenant à une famille où l'on signale du côté maternel des gens bizarres. Lui-même se montrait instable et fantasque dès l'enfance, mais non dépourvu d'aptitudes scolaires.

» Il fréquenta l'école de son village jusqu'à 13 ans, manifestant déjà à cette époque des dispositions insolites pour la musique. De lui-même, il était rapidement parvenu à reproduire toutes sortes d'air sur des flûtes qu'au moyen de roseaux il se confectionnait. Un peu plus tard, il adopta comme instrument de prédilection la clarinette. Cela lui permit de devenir l'un des ménétriers appréciés de la région au préjudice de ses occupations d'agriculteur. Cepen-

dant même en matière agricole, on le savait capable de bon travail quand il lui plaisait de s'y consacrer.

» C'est vers 25 ans que sa mentalité aurait versé dans un sens plus nettement morbide.

» Progressivement entraîné à négliger les champs, il n'eut d'autres préoccupations que sa clarinette, pivôt de ses idées ambitieuses.

» Son certificat d'admission porte qu'il se rendait fréquemment à Albi — à 12 km. — muni de son instrument de musique, se disant roi, général chargé de conduire les troupes aux maneuvres ou à la guerre, que notamment il se croyait indispensable à la bonne marche des trains et en surveillait du haut du plateau dominant la voie, l'arrivée et le départ durant des journées entières.

Tel il se présenta à l'asile où je constatais son excitation expansive, sa phraséologie prétentieuse et incohérente. Il était le roi du canton de Lisle, grand officier, très savant, décoré ; sa clarinette, qu'il avait le don de faire parler, mettait en marche les chemins de fer... »

D'après Dupré la musique pourrait être aussi à l'origine de certains actes stéréotypés chez les maniaques : l'observation (quoiqu'un doute puisse planer sur le diagnostic) mérite d'être présentée, ne serait-ce que pour son côté pittoresque. « Tel un ancien maître d'école, organiste de village qui, pendant ses accès, restait cinq à six heures de suite au piano. Les accès se déroulaient toujours de la même façon. Le malade commençait par frapper l'octave de si bémol qu'il répétait pendant un quart d'heure en crescendo, decrescendo, triolets, etc...; son visage exprimait alors une joie débordante puis c'était l'accord parfait d'ut ou l'accord ut, ré, fa, sol. L'octave du la grave lui succédait frappé par la main gauche, tandis que la main droite esquissait un rythme de contredanse en ut majeur. Après un quart d'heure de cet exercice il attaquait l'hymne « Jésus, que ton nom est doux ! ». Il en rejouait pendant un

quart d'heure la première phrase puis terminait par la Hillsmarch. »

Dans toutes ces observations, l'expression musicale présente de grandes analogies avec celle des primitifs ; le chant ou la musique instrumentale ne sont pour ces malades que le langage le plus apte à traduire leurs émotions. C'est d'un processus analogue que, d'après la théorie de Spencer énoncée plus haut, est née la mélodie, origine elle-même de toute la musique.

### III. Excitation psycho-motrice créatrice.

Dans certains cas, l'état d'excitation psychique est à ce point associé à une véritable création musicale que nous nous croyons autorisés à soutenir entre ces deux phénomènes un rapport de causalité. L'exaltation affective et l'hypermnésie ne sont pas ici seules en jeu, l'intelligence doit intervenir suivant un processus d'imagination créatrice. Transcrivons d'abord l'histoire de cette maniaque de Moreau de Tours qui en fait un portrait si précis qu'il pourrait représenter la fureur poétique et musicale. « (Elle) se mettait au piano et exécutait avec un entrain incroyable divers morceaux dont elle improvisait tout à la fois l'air et les paroles. » Il ajoute que son état mental subissait des variations et qu'à la phase d'excitation succédait une disposition tout à fait opposée ; en fait il décrit un accès de mélancolie pendant lequel il n'était plus question de jouer du piano. Parfois un intervalle lucide séparait les deux accès. On est donc bien ici en présence d'une maniaco-dépressive dont la période maniaque correspondait à un état d'éréthisme mental, véritable état d'inspiration musicale et poétique.

Il y a ici indiscutablement création : la malade improvise directement sur le piano. Mais cette création en quelque sorte impulsive ne peut être utilisée, répétée, coordon-

née en vue d'une œuvre achevée. Chez cette malade il y a impossibilité à brider le débordement imaginatif, à l'assouplir, à lui imprimer une direction voulue et à en tirer parti.

Ce cas forme une transition entre les observations déjà citées, d'états d'exaltation de l'humeur et de besoin de la traduire par reproduction d'œuvres connues et aimées chez les simples exécutants et l'observation qui va suivre. Dans cette remarquable observation que nous avons recueillie à la clinique des maladies nerveuses et mentales de Bordaux avec M. le Docteur Pauly, l'excitation psycho-motrice associée à un délire passionnel nous a semblé commander une création musicale chez un sujet doué.

Camille F..., âgé de 18 ans, étudiant, a été placé le 18 septembre 1934 au pavillon d'observation psychiatrique de l'hôpital Saint-André de Bordeaux sur certificat médical mentionnant l'existence de « troubles mentaux de nature à compromettre l'ordre public et la sûreté des personnes ». Le certificat portait les détails suivants : « Jeune homme trouvé errant et en proie à du délire. Il s'est évadé d'un centre de rééducation médicale pédagogique. »

Par l'interrogatoire direct du malade, et grâce à quelques renseignements complémentaires fournis par la mère, l'histoire de sa vie a pu être reconstituée. En voici les faits essentiels :

Né à M..., dans les Basses-Pyrénées, en 1916, Camille F... reçut pendant sa première enfance et jusqu'à l'âge de 5 ans, les soins exclusifs de sa grand'mère ; son père, offficier du génie, avait été après la guerre affecté dans les colonies et sa mère l'y avait accompagné. De 6 à 9 ans, il réside cependant avec ses parents, en Rhénanie. Durant cette période de sa vie, il se montre normal à tous égards. Normal est son développement physique; sa santé n'est interrompue que très passagèrement par des maladies infectieuses banales, courtes et sans complications ; il ne porte aucune tare d'hérédo-spécificité. Normal est encore son développement intellectuel ; il apprend à lire et à écrire à l'âge habituel ; il fait ses premières études en Rhénanie, puis, au hasard des déplacements de ses parents, il est mis dans un lycée de l'Hérault ; il y restera jusqu'en 1933. C'est un élève moyen et il subit avec succès les épreuves de la première partie du baccalauréat latin-sciences, en 1932.

C'est durant ces années de collège qu'il commence à étudier

la musique : il acquiert des notions de solfège, mais ne suit aucun cours de composition musicale ; il apprend à jouer du piano, mais il restera toujours un médiocre exécutant. Ce n'est pas qu'il n'ait point de goût : tout au contraire, dès l'âge de 14 ou 15 ans, il est un passionné de musique ; ses préférences se portent sur la musique moderne, et particulièrement les musiques de danse : fox-trot, paso-doble, rumba, resteront ses motifs électifs. A cet âge, il s'essaie même à composer, mais si l'inspiration mélodique est courte, l'inspiration littéraire est encore plus brève. Il l'explique en disant : « Quand on n'aime pas, on ne peut pas faire de chanson d'amour réussie. » « Pour la musique, affirme-t-il, je n'étais pas encore fait. »

Toutes ces études sont d'ailleurs brutalement arrêtées au début de l'année 1933, par l'apparition de troubles mentaux qui persisteront jusqu'à ce jour avec de très courtes rémissions ; au cours de l'une d'elles, vers la fin de l'année 1933, les parents tenteront de faire reprendre au malade ses études dans la classe de philosophie, mais c'est un échec au bout d'un mois.

Sur la période d'invasion de l'affection mentale, on possède peu de détails : « Je ne me rappelle plus, dit le malade, c'est complexe, la maladie ! » Des symptômes organiques semblent toutefois avoir préludé : céphalée, peut-être raideur de la nuque (?) accompagnent des troubles mentaux encore légers. On parle de réaction méningée, on hospitalise le jeune homme dans une maison de santé, on pratique une ponction lombaire, mais aucune thérapeutique active n'est ensuite instituée. En réalité, les troubles du caractère et de l'humeur ont été rapidement prédominants. Camille F... a « des histoires avec sa mère », et l'on en connaîtra bientôt le motif. Ses colères l'entraînent à des violences, et il va jusqu'à battre sa mère et sa sœur. Dès lors, les troubles mentaux s'aggravant, il est placé dans une maison de santé à M... C'est une période d'excitation psychomotrice du type hypomaniaque qui a nécessité ce placement. Elle va durer deux mois. A sa terminaison, elle est suivie d'une phase de dépression pendant laquelle a lieu l'essai de reprise des études (déjà mentionnée), mais une nouvelle période d'excitation ayant réapparu, le malade est envoyé dans un institut médical et pédagogique pour enfants nerveux et instables.

Ainsi, les troubles mentaux, pendant un an et demi, consistèrent essentiellement en une série de phases alternées d'excitation et de dépression psychique. Mais ce fond banal d'accès circulaire est coloré d'une façon toute particulière, par un délire passionnel et par l'expression musicale qui en est la conséquence

Le délire passionnel, malgré les oscillations que lui imposaient, comme nous le verrons plus loin, les variations de l'humeur est resté un thème permanent ; il s'exacerbe pendant les périodes d'hypomanie ; il consiste en un amour excessif dans ses manifestations et anormal dans son développement pour une cousine, de deux ans plus âgée que le malade, nommée Odette.

Cette Odette qui va devenir pendant des mois le motif de ses broderies imaginatives, le malade ne l'a aperçue que deux à trois fois, durant sa toute jeunesse. Mais un jour, tout à coup au cours d'une période à tonus affectif élevé, il a compris qu'il était amoureux. Pourquoi, à l'âge de 15 ans, cette soudaine passion ? « Probablement parce qu'à ce moment-là, j'étais devenu un homme, affirme-t-il ; je ne sais d'ailleurs pas pourquoi je l'aime. Ce n'est pas moi qui l'ai voulu ; je l'aime pour tout. » Il ne peut en effet décrire cette jeune fille, il est incapable de fournir la moindre précision sur son physique, mais il en est sûr : elle a toutes les qualités physiques et morales et elle mérite cet amour ; elle a pourtant un défaut, c'est de ne pas l'aimer ! Cet amour est un amour à la fois chaste et charnel : le malade désire cette jeune fille, mais il la respecte, il veut l'avoir pour femme, il ne la souille pas en pensée. Il est même curieux de constater combien la figure de son « amante » conserve sa pureté au milieu des orgies mentales sexuelles qu'il évoquera plus tard et qui roulent plutôt en grande partie sur un thème d'homo-sexualité. Cet amour est encore un amour jaloux, c'est un amour douloureux. Ce qui rend à Camille la maison de santé si pénible, c'est d'être éloigné d'Odette, de ne pouvoir « travailler à la rendre amoureuse », et de savoir qu'il perd du temps, un temps qui ne pourra lui être rendu. Ses lettres expriment sans cesse son tourment et elles ne sont que des appels à la liberté : « Vous ne savez pas, écrit-il à sa mère, quel enfer je vis, dans l'incertitude du lendemain, et, à certains moments, tout près de sombrer dans le plus affreux désespoir sans compter les tourments physiques. » Et plus loin, s'accusant d'avoir battu sa mère, il écrit : « J'ai eu des torts envers vous comme vous avez eu les vôtres. Je le reconnais, j'ai conscience d'avoir été coupable envers vous et envers Dieu que j'ai blasphémé, par ma dureté et par mon injustice. C'est la douleur qui m'a rendu méchant, c'est l'agacement de mon désir fou que je traîne depuis dix mois, et l'angoisse de perdre Odette, qui ne m'a jamais autant torturé. » Et encore : « C'est Odette seule que j'aime, c'est elle seule qui me grise et qui pourra enchanter ma vie. Sans elle, c'est le vide affreux pour moi. Je suis affolé à l'idée qu'elle puisse être à un autre, et vous n'avez aucune

pitié de mon tourment ; ma douleur, vous la méprisez. Ce en quoi vous êtes coupable, car c'est me tuer, tout simplement. Je sens trop bien que si je perds tout espoir, je vais mourir. Vous aurez beau demander qu'on prenne un soin spécial de moi, une embolie au cerveau m'aura vite tué. Et je mourrai sans avoir jamais connu les joies de cet amour, de ce rêve qui m'anime, et voilà à quoi vous me conduisez, avec toute votre dureté. »

C'est encore au cours d'une période d'excitation psychomotrice que naît le magnifique projet de rendre Odette amoureuse par des compositions musicales : « J'ai fait de nouvelles réflexions et maintenant je suis un homme. Je suis tout à fait mûr pour cette campagne amoureuse. » « Je veux la rendre amoureuse, nous déclare-t-il, par des mélodies grisantes, et je les lui enverrai, car il y en a beaucoup où j'ai mis mon désir. » Il est exact que de cette date commence la période de composition. « L'inspiration me vient à tout moment, dit-il, mais il ne me faut aucune préoccupation. Elle couve, puis un air me vient à la tête, je me rends compte si c'est un air qui m'est personnel ou si c'est une réminiscence. » Il ne crée cependant avec une certaine continuité que pendant les périodes d'excitation psychique. Il place sur les rythmes modernes des textes de poésies amoureuses. Nous n'avons malheureusement pas pu nous procurer l'ensemble de ces mélodies qui se monteraient à plus d'une douzaine. On trouvera, par contre, l'une des dernières chansons, composée pendant son séjour au pavillon d'observation psychiatrique dont il nous a fait l'offrande. On comparera le texte intégral pris sous dictée au texte littéraire inscrit sous le texte musical ; le second est formé de vers sans suite, le malade ayant sauté des paragraphes.

Presque toutes ces mélodies sont « parfaites » d'après le malade : « A 15 ans, je parlais de choses que je ne connaissais pas. Depuis dix mois, je peux faire des chansons passionnées et réalistes. » Au fond, il s'ajoute cependant une pointe d'orgueil et de revanche dans cette « campagne amoureuse », et on le devine bien lorsque le malade raconte, à plusieurs reprises et sans y être invité, qu'Odette s'était autrefois moquée de ses essais de composition musicale ; « c'est vrai, avoue-t-il, que je n'étais pas bon à ce moment-là ». Mais « la haine est près de l'amour et je crois pouvoir réussir à me faire admirer maintenant ». Il y entre aussi un sens pratique assez curieux ; ces mélodies, le malade ne les compose pas seulement pour sa « belle », mais il veut en tirer parti, il veut les monnayer, s'enrichir par ce moyen et, devenu riche, pouvoir épouser sa cousine. « Quand ce n'était pas la fièvre d'amour, c'était la fièvre d'argent, tout le temps j'étais dans des calculs. »

# JE TRAINE MON AMOUR

VALSE-HÉSITATION

Paroles et Musique de CAMILLE F...

REFRAIN
To di Valse

Je traîne mon amour, — Depuis des nuits, des jours. — Je veux t'avoir à moi! —

Il est au fond de moi — Ma jalousie d'amant, — Fièvre qui me surprend, —

Je t'aime follement, — Sans toi, c'est le néant! —

# LA BELLE D'UN SOIR

FOX-PASO DOBLE

Paroles et Musique de CAMILLE F...

REFRAIN
Vivo

Je suis la belle — Qu'on adule un soir seulement — Et l'on m'appelle — La femme aux mille amants!

— Ce qui m'enchante, — C'est le baiser d'un inconnu! — Après mon amant je fuis, — Je suis méchante! —

# MON BEAU CHÉRI

TANGO

Paroles et Musique de CAMILLE F...

REFRAIN
To di Tango

Mon beau chéri c'est toi que j'aime follement, — Mon beau chéri, de moi toujours reste l'a-

Rall.

mant, — Car je ne puis, l'âme pleine de sous-sous-baisers — Que t'apporter, — Toujours grisée! —

## JE TRAINE MON AMOUR
(Valse hésitation)

Paroles et musique
de Camille F...

*Depuis le premier jour*
*Où je t'ai vue,*
*Se glisse tout en moi,*
*A mon insu,*
*Ce sentiment troublant*
*Qui éclata*
*Un jour en moi.*
*Pourquoi ?*

Refrain :

*Je traîne mon amour*
*Depuis des nuits, des jours ;*
*Je veux t'avoir à moi*
*Et je suis loin de toi ;*
*Je voudrais bien partir,*
*Mais je ne puis m'enfuir ;*
*Et je me sens souffrir,*
*Esclave du désir.*

*Je voudrais bien quitter*
*Cette prison*
*Où je meurs de langueur*
*De consomption,*
*Pouvoir enfin te dire*
*Ma passion,*
*Dans un divin frisson.*

(Au refrain)

*Je crois atteindre le bonheur*
*Un jour...*
*Pourtant, la vague peur*
*Que ton amour*
*Ne se donne à un autre, me poursuit,*
*Toujours elle me suit.*

(Au refrain)

Cet état mental s'est maintenu pendant le séjour à la maison de santé de X... et au pavillon d'observation psychiatrique de Bordeaux. Pour expliquer sa fugue de la maison de santé, le malade invoque comme motif le fait qu'il aurait été l'objet de propositions amorales de la part du directeur. Trouvé errant dans Bordeaux, il a été recueilli par la police et placé sur certificat médical au pavillon d'observation psychiatrique.

Pendant son hospitalisation à Saint-André, qui a duré une quinzaine de jours, le malade s'est présenté constamment comme un excité psychomoteur. Chantant ses mélodies, avec une voix enrouée, la majeure partie de la journée, il occupe le restant par un bavardage incessant, l'interpellation des personnes qui passent, des railleries, etc. A l'interrogatoire cependant, il se montre poli, réservé, point railleur, différent d'un maniaque vrai ; certains symptômes tendent même à faire penser qu'un affaiblissement intellectuel encore léger est en voie d'évolution, et à faire envisager le diagnostic d'accès primonitoires d'une démence précoce plutôt que symptomatique d'une psychose maniaco-dépressive vraie.

Un jour, pendant douze heures environ, le malade passe par une phase d'excitation psycho-motrice intense, à formule érotique : penché sur le bord de son lit, regardant fixement le mur, gesticulant, il décrit en hurlant des scènes érotiques auxquelles il a l'air d'assister ; il crie les termes crus, obscènes ; il encourage; il semble vivre une scène imaginaire comme un confus onirique. Mais le lendemain, tout est fini. Il fait des excuses, déclare qu'il a simulé la folie, et demande pardon à la Sœur.

Prévenue de la fugue et des événements qui l'avaient suivie, la mère vint chercher le malade et le fit transporter dans une nouvelle maison de santé à A... Le certificat de sortie a été rédigé par le docteur Labuchelle dans les termes suivants : « Troubles mentaux paraissant évoluer depuis quelques années, caractérisés par un appauvrissement progressif du courant de la pensée avec diminution de l'activité utile et incapacité de poursuivre ses études, perturbations profondes de l'affectivité, perte et diminution des sentiments sociaux et familiaux et du souci de son propre avenir, préoccupations érotiques prédominantes avec roman amoureux imaginaire à l'égard d'une personne à laquelle il n'a jamais parlé, bizarreries de conduite, absurdité des projets ; a été arrêté à Bordeaux le 18 juillet, au cours d'une fugue consécutive à son évasion de maison de santé. »

La période d'excitation psychique touchait pourtant à sa fin et nous avons appris qu'elle avait cédé la place à un état

dépressif. Dès lors, parti de son cœur, l'amour ; finie, l'inspiration musicale ; abandonnée, la carrière de compositeur. La mère du malade nous a écrit la lettre suivante qui se passe de commentaires :

« La Supérieure m'écrit qu'il est devenu beaucoup plus » calme, se montre docile et paraît s'habituer au régime de » la Maison. Lui-même m'a écrit une lettre très convenable » pour me demander pardon de toutes les souffrances qu'il » m'a causées. Après avoir beaucoup souffert et pleuré lui » aussi, il se dit enfin content, car son cœur est redevenu » libre.

» Voici, textuellement, les passages principaux de sa lettre : » Je n'aime plus Odette, et je ne la désire plus, et me voici » aussi calme que j'avais été ardent. Quant à mon talent de » compositeur, je serai le premier, si, ce qui est probable, je » je ne puis le commercialiser, à cause de la crise, à ne plus » poursuivre cette voie que je comprends problématique, et je » serai le premier à vouloir étudier pour un métier plus certain, car je me dis que cette crise n'est pas près de finir.

» Au revoir, ma chère Maman, je vous ai maudite quand je » souffrais terriblement, mais je vous remercie maintenant ; » car, perdant sans doute Odette et continuant peut-être à » l'aimer, j'aurais souffert toute ma vie, tandis que, grâce à » vous et à Dieu aussi, ce désir fou qui rongeait mon cœur » en est parti ; maintenant, je connais la joie de vivre. »

» Il s'agirait de savoir jusqu'à quel point il est sincère ?... » J'ai été déçue tant de fois par ses promesses que j'attends » avant de me réjouir... »

Prudence sage et trop nécessaire de la mère qui méconnaît la maladie de son fils ! Et l'on peut penser que, comme « tant de fois », la déception viendra de nouveau avec la prochaine période d'excitation psychique du malade, qui ramènera la folie d'amour et l'inspiration musicale qui lui est associée.

Cette observation rappelle, par certains côtés, celles qui concernent les délires des inventeurs, les délires poétiques dans les états d'excitation psychique légère. Dans ces cas, comme dans celui cité par nous, la part organique est habituellement réduite, c'est-à-dire que l'agitation motrice ne se développe pas parallèlement à l'excitation psychique. Cela est encore plus apparent dans notre cas où il s'agit vraisemblablement de schizophrénie, affection mentale dans laquelle la discordance est un symptôme dominant.

Cette observation tend encore à démontrer que, pour qu'il y ait création musicale, il faut que le processus d'accélération psychique s'épure en quelque sorte, se réduise à des éléments uniquement intellectuels et affectifs. Elle nous permet donc une transition (et l'on voit que nous suivons la gradation annoncée) vers des états exceptionnels que nous croyons être des états d'excitation psychique pure, de manie strictement mentale qui se caractérisent par des accès d'inspiration musicale.

C'est précisément le « cas Hugo Wolf ».

## Chapitre IV

# LE CAS HUGO WOLF

> « *Et si notre âme a valu quelque chose, c'est qu'elle a brûlé plus ardemment que quelques autres.* »
>
> A. Gide.
>
> Les nourritures terrestres.

Dans cette Autriche déjà si fertile en grands musiciens, allait naître, le 13 mars 1860, en Styrie, non loin de Vienne, à Windischgraz, Hugo Wolf, dont la destinée devait être si tragique.

Son père était autrichien, mais sa mère avait eu des ascendants italiens et, toute sa vie, il devait se targuer d'avoir une origine latine et tenter de la justifier par son amour pour les musiciens et écrivains français, espagnols et italiens.

Dès son plus jeune âge, il fut orienté vers la musique ; son père, corroyeur de son métier, en était, en effet, un grand amateur et organisait, avec l'aide de ses huit enfants, des concerts familiaux où le jeune Hugo occupa rapidement le deuxième violon. La musique italienne du début du siècle (Donizetti, Bellini, Rossini) y était surtout aimée et jouée.

A six ans, ses parents le mirent à l'école du lieu où il ne se montra pas particulièrement brillant, ne se signalant

que par l'exécution de petits poèmes satiriques où s'affirmait déjà une disposition particulière à saisir les moindres détails.

Un jour, à l'âge de huit ans, son père le conduisit écouter un opéra de Donizetti qui l'enthousiasma, et rapidement il en apprit par cœur de longs passages. Son amour pour la musique était déjà grand et sa sensibilité auditive si développée qu'il accordait lui-même le piano familial.

On l'envoya ensuite au Gymnase de Gratz ; il n'y resta qu'un an, n'ayant pas apporté plus d'attention que précédemment à ses études. De là, il se rend chez les Bénédictins, au Séminaire de Saint-Paul où, s'il continue à étudier la musique, il n'en demeure pas moins peu travailleur quant au reste, ainsi qu'en témoignent ses certificats semestriels. En 1873, son père se décide à le faire entrer à l'école supérieure de Marbourg où sa passion pour la musique, malgré son jeune âge, se déclare avec enthousiasme ; il s'enflamme à la révélation des œuvres de Mozart, de Beethoven et, pendant deux ans, il ne rêve plus que de se consacrer entièrement à cet amour qui, déjà, le consume.

Cette décision n'était pas du goût de son père qui, regrettant d'avoir favorisé les tendances musicales de son fils, ne se souciait pas de le voir entrer dans une carrière si peu rémunératrice. Il fallut pourtant céder devant l'insistance du jeune Hugo déclarant qu'il ne pouvait rien faire d'autre.

Il est donc admis, en 1875, au Conservatoire de Vienne, où rien ne révèle alors son génie. Son professeur est Franz Krenn, dit « le vieux Krenn », musicien pédant et autoritaire qui n'admettait aucune dérogation aux règles musicales ; Wolf, dans ses compositions, ne les respectait guère, et une profonde antipathie s'éleva bien vite entre l'élève et le maître. Heureusement pour lui, dans la classe de piano, le professeur Wilhem Schenner était, lui, un véritable artiste, une nature extrêmement sensible. Ce fut le seul maître du Conservatoire que Hugo Wolf ne méprisa

pas et pour qui il conserva même de l'amitié. Vis-à-vis de ses camarades, il reste distant, renfermé, ou bien aiguise à leurs dépens son esprit mordant et ironique. Mais son séjour au Conservatoire ne devait être que de courte durée : en 1877, son indiscipline entraîne son renvoi, sans que l'on sache très bien quelle en fut exactement la cause. On prétendit qu'en matière de farce Wolf écrivait un jour au directeur du Conservatoire, Joseph Hellmesberger, ce billet laconique : « Vivez encore ce jour de Noël et votre fin est arrivée. Wolf. » Mais il nia toujours avoir été l'auteur de cette lettre et ayant voulu aller présenter ses excuses à Hellmesberger, il le rencontra dans la rue. Celui-ci, affolé, croyant qu'il voulait le tuer, s'enfuya en courant et ne parla plus jamais d'Hugo qu'en l'appelant ce « wolf »[1] terrible. Son renvoi fut immédiat, ce qui le vexa beaucoup, car, disait-il, il allait de lui-même quitter cette « caserne à musique ».

Sa famille, ruinée par un incendie, ne peut alors subvenir à ses besoins que dans une très faible mesure et Hugo Wolf se trouve donc à dix-sept ans, isolé, sans ressources, avec, comme seul réconfort, son enthousiasme, sa foi dans l'avenir, son amour pour la musique et la poésie. Comment vécut-il durant cette période pendant laquelle il réussit cependant à se former tout seul sans l'aide d'aucun maître ? Il parcourt les bibliothèques, il se passionne pour la lecture de Goethe, d'Henri de Kleist, de Grillparzer, de Hebbel, de Grabbe, d'auteurs français et anglais tels que Rabelais, Tillier, Dickens, Walter Scott dont il apprend la langue afin de les lire dans le texte. En musique, il complète sa culture, il dévore les partitions dans les bibliothèques et se pénètre ainsi des classiques, apprend la technique du lied dans les œuvres de Schumann et de Schubert. Beethoven est pour lui une source inépuisable de joie et il parle de sa musique qui, dit-il, agit sur lui « comme l'éther

1 Loup en allemand.

du ciel et l'odeur de la forêt ». Il est aussi un des premiers à découvrir Berlioz, à proclamer son génie et aura été un des artisans de sa gloire grandissante en Allemagne. *Benvenuto Cellini,* la *Symphonie Fantastique* le transportaient particulièrement et il en savait par cœur la presque totalité. Il trouvait, à jouer ses œuvres préférées, un soulagement à ses misères matérielles. Au piano, il était d'ailleurs un exécutant curieux qui, s'il jouait avec passion les passages sans difficulté technique, devait s'arrêter dès que le morceau nécessitait quelque virtuosité. Weintgartner, le grand chef d'orchestre actuel, disait que de l'entendre jouer se dégageait un charme particulier, mais que, si la partition devenait difficile, c'était bientôt une catastrophe. Pour montrer avec quelle intensité émotive il traduisait la musique. Decsey rapporte cette anecdote. Invité à une soirée de fiançailles et prié de se mettre au piano, il joue la *Marche de Rakoczy* avec un réalisme si farouche et il en évoque avec une telle puissance les scènes sanglantes que la fiancée s'évanouit.

Cependant, son ardeur et son désintéressement lui attirent quelques amis, de la fréquentation desquels il va retirer aussi un grand profit : Félix Mottl, Frank Schalk, Joseph Schalk, professeur au Conservatoire de Vienne, autre passionné qui passera sa vie à faire connaître Bruckner, puis à lutter pour Wolf, Anton Bruckner, lui-même, qui, par opposition à Brahms, groupe autour de lui toutes lesforces jeunes et allantes du Vienne musical.

C'est de cette époque que date sa rencontre avec Richard Wagner, dont il ressentit toujours l'influence et pour qui il batailera avec tant de ferveur. Il décrit, dans ses lettres à ses parents, cette entrevue avec l'auteur de *Tristan,* en des termes passionnés et raconte les attentes nombreuses et longues, le peu chaleureux accueil du maître, ce qui ne diminua pas son admiration. Il ira jusqu'à imiter les habitudes de Wagner : il choisit ses couleurs préférées, écrit ses partitions avec une plume d'or, et certains prétendent qu'il copia même son écriture.

Ses amis, et surtout Mottl et Goldschmidt le compositeur, lui procurent quelques leçons qui ont, d'ailleurs, le don de l'exaspérer. Elles lui permettent cependant quelques maigres repas qu'il remplace souvent par une séance de lecture sur un banc d'un jardin public.

Enfin, en 1881, ses amis réussissent à le faire admettre comme second Kappelmeister au théâtre de Salzbourg. Son travail consiste à faire répéter les opérettes de Strauss et de Millöcker et bien vite il montre son inaptitude et son écœurement par quelques excentricités. Ne va-t-il pas arrêter la répétition d'une opérette pour jouer aux choristes stupéfaits des passages de *Tristan !* Son ennui va grandissant jusqu'à ce que, excédé, il se démette de ses fonctions et revienne aussitôt à Vienne, reprendre son indépendance, mais aussi sa vie de misère et de privations. Cependant, cette place lui a permis de se rendre à Bayreuth. Un jour, après une représentation de *Parsifal,* on le trouve en larmes ; son admiration pour Wagner s'était encore fortifiée.

Dans la capitale, il recommence à lire les poètes, les partitions et même à composer comme il l'a fait depuis 1875 déjà : lieder, symphonies, quatuor, le tout encore sans originalité, sans sa marque personnelle et, en 1883, même un poème symphonique : *Penthésilée,* sur un texte d'Henri de Kleist.

Les lettres qu'il écrivit à sa famille durant cette période de sa vie, témoignent de sa grande sensibilité et de l'état particulier que la musique déclenchait en lui :

« Mai 1881. Cher père, nous voulons cette fois nous entendre par la musique. Les sons viennent et s'en vont directement au cœur et on ne doit jamais méconnaître leur signification. Toute dissonance doit se dissoudre en amour, tristesse et gaieté, et tout ce qui traverse la poitrine de l'homme se dissoudre en réconciliation.

» En entendant s'éteindre une harmonie pure, il me semble que les élans de mon âme s'agitent dans les vibra-

tions sonores et que, peu à peu, ils disparaissent pour se perdre dans l'infini ; je reste, alors, le corps vivant en apparence, mais le principe même de la vie, mon âme, s'est échappé avec la fin de l'harmonie et s'est perdu dans l'univers.

» Fixer clairement dans mes sens, à l'état de veille, ce sentiment bienheureux, voilà ce dont sont formées les seules heures heureuses de ma vie !

» La vie ne m'est supportable que parce que je sais qu'il m'est possible de l'obtenir ; percevoir en musique cette perte du moi dans l'univers, est ce qu'il y a de plus doux et de plus élevé sur cette terre.

» Cette possibilité de sentir à l'état vivant les voluptés de la consommation totale (si le corps y participe, on appelle cela la mort) m'a rendu plus doux que les autres hommes, car ceux-ci doivent vivre si longtemps avant de les connaître par la mort.

» On dit cependant que l'amour pour une femme dans l'union la plus intime de l'âme et du corps, fait éprouver aussi cette perception de la mort.

» Il doit en être ainsi — car l'art doit remplacer l'amante infidèle. De cela, je suis heureux [1].

» L'artiste doit s'élever à la notion la plus haute du Divin, l'homme ordinaire doit aboutir à la connaissance la plus basse de la nature bestiale. »

Mais, après avoir décrit à son père ses joies musicales ou littéraires, Wolf est contraint de s'occuper de sa vie matérielle, et la deuxième partie de presque toutes ses lettres est consacrée à donner des renseignements sur sa santé, sur la nourriture de son restaurant ou bien sur ce que lui a expédié sa famille. Souvent, il fait preuve d'une ironie mordante, au sujet de ces envois, ironie qui ne va

1. A ce propos nous signalons l'impossibilité d'avoir des renseignements sur sa vie sexuelle et sentimentale ; Decsey note simplement son grand mépris de la femme.

pas sans une certaine méchanceté car il n'ignorait pas le peu de ressources des siens. Son père lui ayant expédié un veston, il lui répond aussitôt : « Le tailleur de Windischgratz doit avoir une idée tout à fait obscure de la conformation normale du corps humain, car, en regardant ce veston, je suis tenté de croire qu'il a été coupé pour un gorille. »

Ces détails d'habillement l'irritent au plus haut degré : un envoi de chaussures ayant des talons trop hauts déchaîne une violente crise de larmes et sa lettre à ses parents témoignent de sa colère par la dureté de ses expressions.

Malgré ces quelques ressources, les conditions matérielles de son existence deviennent plus précaires de jour en jour et Wolf songe à s'exiler, à quitter l'Europe et tenter une vie nouvelle en Amérique. Ses préparatifs sont faits, sa décision est prise, mais, au dernier moment, le départ est remis, puis abandonné. Enfin, en 1884, ses amis lui procurent une nouvelle place, celle de critique musical dans le *Salonblatt,* journal essentiellement mondain, où il n'est question que de sports ou de potins de salon. Dans cette feuille où tout semblait en contradiction avec sa nature, ses opinions, il va cependant défendre avec conviction les grands classiques, y prôner Berlioz, Wagner et même, suprême audace, lancer l'attaque contre Brahms et ses troupes. Il écrit avec chaleur, emportement, passion, mais aussi avec goût et précision ; Jean-Aubry fait remarquer, à ce propos, une certaine similitude de ses articles avec les écrits de Berlioz.

De sa nouvelle situation, la lutte contre les « Brahmines » allait prendre une vivacité de plus en plus croissante, non pas que Wolf fut particulièrement hostile à toutes les œuvres de Brahms, mais il raillait sa lourdeur, son manque d'originalité, d'inspiration. « Brahms, disait-il, est un musicien adroit, très habile au contre-point, auquel viennent toutes sortes d'idées, quelque fois bonnes, de temps à

autre excellentes, occasionnellement mauvaises, ici et là déjà connues et souvent pas d'idées du tout ». Il s'agissait aussi de tenir haut le pavillon des novateurs car tous les fanatiques de Brahms déniaient toute valeur à ceux qui voulaient apporter à la musique un sang nouveau en détruisant quelques entraves . Il se créa ainsi des rancunes terribles dont quelques-unes ne devaient jamais désarmer. L'ère de la vengeance commença lorsqu'on joua sa *Penthésilée :* l'orchestre l'interpréta volontairement mal et son chef, en terminant, s'excusa auprès des auditeurs de l'avoir jouée en entier.

A l'âge où presque tous les grands musiciens ont déjà donné des œuvres qui feront leur gloire, Hugo Wolf n'avait encore rien composé de ce qui devait l'illustrer.

En 1887, c'est le choc émotif causé par la mort de son père tant aimé et peut-être la publication d'un recueil de ses premiers lieders grâce à un généreux appui, qui le révèle à lui-même et fait éclore enfin son génie jusqu'alors source latente.

Un de ses amis venait de lui prêter sa maison de campagne de Perchtoldsdorf ; c'est là, au sein de la tranquillité la plus complète qu'il va, en proie à un enthousiasme tragique, composer en trois mois (février 1888-mai 1888) 53 lieder sur des poèmes d'Eduard Mörike, pasteur et poète, jusqu'alors peu apprécié et même raillé sans indulgence. Dans cette demeure, ses journées s'écoulent entièrement consacrées au travail ; il n'accepte même plus de recevoir ses amis. Seuls les plus intimes peuvent l'approcher vers la fin de l'après-midi et dîner avec lui mais, le repas fini, Hugo Wolf les quitte brusquement et monte dans sa chambre chercher le sommeil réparateur. Ses lettres à ses amis trahissent la joie de son cœur, la facilité de son inspiration, l'orgueil qui l'emporte, l'exaltation de tout son être :

« Il est maintenant sept heures du soir, et je suis aussi heureux, heureux, que le plus heureux des rois. Encore un nouveau Lied ! Mon cœur, si tu l'entendais !... le diable t'emporte de plaisir !...

» Encore deux nouveaux Lieder ! Il y en a un qui sonne si horriblement étrange que cela me fait peur. Rien de pareil n'existait encore. Dieu assiste les pauvres gens qui l'entendront un jour !...

» Si vous entendez le dernier Lied que je viens de faire vous ne pouvez plus avoir qu'un désir dans l'âme : mourir... Votre heureux, heureux Wolf ».

Il s'arrête un instant pour accomplir un pèlerinage passionné à Bayreuth et revient à Perchtoldsdorff composer sans interruption dix Lieder sur des poèmes d'Eichendorff. Sa fièvre est toujours là présente qui l'emporte et le secoue. En octobre il termine les *Mörike-Lieder* par dix mélodies composées en sept jours ; nouvelle période de trois mois de décembre 1888 à février 1889, pendant laquelle il écrit le *Gœthe-Liederbruch,* en tout 51 Lieder. Entre temps, il a pu adresser à sa mère, avec ses vœux pour 1889, ce bulletin de victoire :

« Mes meilleurs souhaits pour le nouvel an ; si mes succès vous causent de la joie, dites seulement que, comme moi, vous pensez à un miracle incroyable de l'année qui finit. Elle a été la plus fertile et par conséquent la plus heureuse de ma vie. En cette année et jusqu'à cette date, j'ai composé 92 Lieder et ballades et parmi ces 92 Lieder, aucun ne fut mauvais. Je crois que je dois être content de 1888. Que va apporter 1889 ? Dans cette année, l'opéra, que je pense commencer, doit être terminé. Que Dieu lui donne sa bénédiction !

» Chère mère, si mes succès peuvent seulement apporter à votre vie quelques éclaircies favorables, alors voyez tout sous une lumière rose car ma jeune renommée monte maintenant puissamment et dans un court laps de temps, je jouerais peut-être le premier rôle dans le monde musical.

» Les articles des critiques m'arrivent en me montrant qu'ils ne comprennent encore ni la forme, ni le fonds de ma pensée ; cela parce que mon art est trop nouveau pour

eux et aussi parce que tous les critiques sont des têtes sèches. Mais j'ai déjà gagné le public impartial et toujours plus vif devient son désir de connaître mes œuvres. »

En 1890 le cycle des *Spanisches-Lieder* est à son tour publié, soit 44 mélodies sur des poésies espagnoles, traduites par Heyse et toujours « dans la même fureur de joie » comme en témoignent ses lettres du moment :

« Ce que j'écris maintenant, je l'écris pour l'avenir... Depuis Schubert et Schumann, il n'y a rien eu de semblable !...

» Maintenant, je suis en plein travail, j'ai déjà écrit 41 Lieder espagnols et je dois en composer 44. Et puis, comme autrefois, je m'occuperai de Lieder et ensuite alors, je veux m'élever encore et je ne composerai plus que des Tétralogies ».

Déjà quelques auditeurs apportent à Wolf le témoignage de leur admiration : la Société Gœthe de Weimar après avoir écouté quelques-uns des *Gœthe-Lieder*, lui adresse une lettre où elle le remercie de lui fournir par sa musique des lueurs nouvelles sur la pensée du grand poète.

Wolf continue à produire et ce sont des Lieder sur des poésies de Gottfried Keller; puis il commence l'*Italienisches Liederbruch* sur des paroles de Geibel et Heyse traduite de l'italien.

Ainsi en deux ans, sans interruption, dans une fièvre de travail insensée a-t-il composé plus de 200 Lieder ! Pour donner une idée du rythme de la création, nous fournissons le tableau chronologique de la composition des *Mörike-Lierder* pendant février et mars 1888 :

16 février 1888 : *Der Tambour.*
22 » » *Der Knabe und das Immelein.*
22 » » *Jägerlied.*
22 » » *Ein Stündlein Wohl vor Tag.*
23 » » *Der Jäger.*
24 » » *Nimmersatte Liebe.*
24 » » *Auftrag.*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 25 | » | » | *Zur Warnung.* |
| 29 | » | » | *Lied vom Winde.* |
| 1er | mars | » | *Bei einer Trauung.* |
| 6 | » | » | *Zitronenfalter in April.* |
| 6 | » | » | *Der Genesene an die Hoffnung.* |
| 7 | » | » | *Elfenlied.* |
| 7 | » | » | *Der Gartner.* |
| 8 | » | » | *Abschied.* |
| 10 | » | » | *Denk'es o Seele.* |
| 11 | » | » | *Auf einer Wanderung.* |
| 13 | » | » | *Gebet.* |
| 13 | » | » | *Verborgenheit.* |
| 14 | » | » | *Lied eines Verliebten.* |
| 17 | » | » | *Selbstgeständnis.* |
| 20 | » | » | *Erstes Lebeslied eines Mädchens.* |
| 21 | » | » | *Fussreise.* |
| 22 | » | » | *Rat einer Alten.* |
| 22 | » | » | *Begegnung.* |
| 24 | » | » | *Das Verlassene Mägdlein.* |
| 27 | » | » | *Storchenbotschaft.* |
| 29 | » | » | *Frage und Antwort.* |
| 31 | » | » | *Lebe Wohl.* |

Tout à coup, brutalement, il sent qu'il n'a plus rien à dire. Le Dieu qui l'habitait, l'a quitté, le désespoir le saisit, l'angoisse, à présent l'étreint de plus en plus. Et, de même que ses lettres ont traduit son bonheur et sa fièvre, elles vont maintenant crier sa tristesse et son découragement :

«... De composer, je n'ai plus la moindre idée ! Dieu sait comment cela finira ! Priez pour ma pauvre âme !

» ... Depuis quatre mois, je souffre d'un marasme d'esprit qui me donne, très sérieusement, la pensée de fuir ce monde pour toujours... Seul doit vivre qui véritablement vit. Je suis depuis déjà longtemps un mort. Si c'était seulement une mort apparente ! Mais je suis mort et enterré ; la force de gouverner mon corps me prouve seule que je vis,

que je semble vivre. Puisse la matière suivre bientôt l'esprit qui s'en est allé ! C'est mon intime, c'est mon unique vœu. Depuis quinze jours, j'habite à Traunkirchen, la perle du Traunsee... Tous les agréments que peut souhaiter un homme sont réunis pour me préparer un heureux sort... Le repos, la solitude, la plus belle nature, l'air le plus rafraîchissant. Bref, tout ce qui peut être au gré d'un ermite de ma sorte. Et pourtant, pourtant, mon ami, je suis la plus misérable créature de la terre. Tout respire autour de moi le bonheur et la paix, tout s'agite, et palpite, et fait ce qu'il doit faire... Seul, moi, ô Dieu !... Seul je vis comme une bête sourde et stupide. A peine si la lecture me distrait encore un peu ! Dans mon désespoir, je m'y jette. Pour la composition, c'est fini ; je ne peux même plus me figurer ce que c'est qu'une harmonie et une mélodie, et je commence presqu'à douter que les compositions qui portent mon nom soient vraiment de moi. Bon Dieu ! A quoi bon tout ce bruit,... à quoi bon ces magnifiques projets, si c'était pour en arriver à cette misère !

» Le ciel donne à chacun un génie tout entier ou pas de génie du tout. L'enfer m'a donné tout à demi.

» Combien vrai ! Oh ! combien vrai ! Malheureux ! Dans la fleur de tes ans, tu es allé en enfer, et tu as jeté dans les gueules malfaisantes du destin son présent illusoire, et toi-même avec ! O Kleist !... »

Il reste ainsi près d'un an sans créer et de nouveau, aussi subitement que la première fois, la ferveur vient le saisir le 29 novembre 1891, à Döbling et en une vingtaine de jours, il peut terminer le premier livre des lieder italiens. Cette fois, la période créatrice est bien passée et pour longtemps. Une nouvelle phase de stérilité et de désespoir va s'emparer de son âme et elle durera cinq longues années pendant lesquelles, le musicien maudit exprimera dans ses lettres les souffrances qui le frappent :

« Vous me demandez des nouvelles de mon opéra ? Seigneur Dieu ! je serais déjà content si je pouvais écrire le

plus petit Liedchen ! Et maintenant, un opéra ?... Je crois bien fermement que c'est fini de moi... Je pourrais aussi bien parler chinois que composer quelque chose. C'est effroyable !.... Ce que je souffre de cette oisiveté, je ne puis le décrire. Je voudrais me pendre.

» ... Tu t'informes des causes de mon profond abattement, et tu voudrais verser un baume sur mes blessures... Oui, si tu pouvais quelque chose ! Mais, pour mes souffrances, aucune plante de cette terre ne peut rien. Seul, un dieu peut me secourir. Rends-moi des inspirations, réveille le démon qui sommeille en moi, qu'il me possède de nouveau, et je veux t'appeler un dieu et t'élever des autels ! Mais c'est là un appel aux dieux, non aux hommes. A ceux-là, qu'il appartienne de prononcer sur mon sort ! De quelque façon que cela puisse tourner pour moi, même si c'est le pire, je le supporterai, oui, quand même aucun rayon de soleil ne devrait plus éclairer ma triste existence... Et là-dessus, nous voulons, une fois pour toutes. tourner la page, et en avoir fini avec ce douloureux chapitre de ma vie ».

Voici encore une lettre de cette période, adressée à ses parents celle-ci. où il tente de leur cacher en partie sa tristesse :

« Si les muses m'étaient plus favorables, rien n'influencerait un état de parfait contentement mais contre cette absence principale, il n'y a rien à faire et je dois déjà me consoler avec l'espoir de temps meilleurs.

» Malgré cela, je vis avec le souci continuel que ma productivité puisse trouver subitement sa fin. Pensée terrible, qui me prépare souvent des heures amères et qui me porte encore à l'extrême bord de la folie. Il me faut alors rassembler toutes mes forces morales pour ne pas se succomber à ces insinuations du démon. Quel sort terrible pour un artiste quand il ne sait plus dire quelque chose de nouveau ! Mieux vaudrait pour lui être enterré mille fois.

» Mais, tant que l'homme vit, il espère le bonheur et mes

oreilles ne sont pas encore sourdes à ce que me dit cette douce consolatrice qu'on nomme : Espérance.

» Je vais attendre et patienter. L'Automne est merveilleux; la douceur du temps, le soleil continuel rendent les jours semblables. Aussi dans la région, règne peu à peu le silence et la solitude, et celui qui, comme moi, les recherche, pourra s'entourer de ce mortel silence lorsque la nature commencera, elle aussi, à s'envelopper de mort. Alors, peut-être, quelque son égaré trouvera et frappera les cordes de ma harpe si longtemps silencieuse. Et de même que le germe de la mort cèle le futur printemps, peut-être le son de ma lyre se fera-t-il entendre, pour un nouveau printemps du Lied en saluant triomphalement le jour qui se lève ».

En mars 1895, le génie qui l'a inspiré en 1888-1890 reparaît ; en trois mois Wolf compose un opéra comique : *Le Corregidor,* tiré d'un roman de Pédro de Alarcon. C'était le but même de sa vie ; déjà depuis l'époque où il faisait office de second Kappelmeister à Salzbourg, l'idée d'un opéra le hantait. Savoir qu'on le considérait uniquement comme un compositeur de lieder lui était très désagréable. Aussi s'y attelle-t-il avec feu et passion : « J'ai travaillé toute la journée, dans la sueur de mon visage... j'ai écrit toute la journée... Je ne sais plus où trouver ma tête, tant j'ai de travail... ». L'œuvre est jouée en juin 1896, à Mannheim ; elle n'a que peu de succès, peut être le livret par sa platitude en était-il cause, peut-être aussi l'orchestration était-elle défectueuse. Un critique en parle comme « un livre espagnol de lieder avec orchestre et scène ».

Il est de nouveau dans la petite maison de Perchtoldsdorff que lui prête le Docteur Heinrich Werner et là, après le *Corrégidor,* il termine le cycle des Lieder italiens. Puis, un de ses amis Müller lui ayant donné les poésies de Michel-Ange, l'émotion l'étreint dès la première lecture et aussitôt il compose des lieder sur ces poèmes. En même temps, il a commencé un nouvel opéra, *Manuel Venegas* d'après un

autre roman d'Alarcon. Du livret, il en parle avec extase et va jusqu'à le comparer aux œuvres de Schakespeare. Il travaille avec furie, « comme une machine à vapeur ». Hélas ! vers le printemps de 1897, la fatigue le saisit, il sent le besoin d'exciter son activité psychique par l'alcool.

Des amis, qui ont été lui rendre visite en avril, ont remarqué un certain changement dans son caractère : il paraît timide, réservé, changeant de place pour éviter d'être vu par ses amis ; il accompagne ses hôtes jusqu'à leur voiture et soudain, sans prendre congé, il s'enfuit en courant.

En septembre de la même année, il écrit à Heberland : « Je suis hors de moi, je suis en extase, il faut vendre mes robes ». Celui-ci se rend chez Wolf et le trouve très troublé.

Invité, à Vienne, par ses amis à venir leur jouer le début de son nouvel opéra *Manuel Venegas,* il leur répond par une carte postale sur laquelle l'écriture est très troublée. Le jour prévu, il arrive particulièrement agité prétendant être le Directeur de l'Opéra Royal, leur lit un discours pour le personnel du théâtre et se lance dans une violente diatribe contre Gustave Mahler le véritable directeur, musicien pour qui jusqu'alors il avait toujours témoigné la plus grande admiration. Il persuade et force ses amis à lui trouver un chanteur ; quand celui-ci arrive, il organise une représentation, s'installe au piano, joue et donne des explications très correctes puis subitement se désigne à nouveau comme le directeur de l'Opéra, parle de sa lutte avec l'administration et se lance dans l'ouverture des Maîtres Chanteurs.

On le calme, le rassure et on arrive à le rentrer chez lui et le coucher. Mais, dès le lendemain, vêtu de noir, il recherche l'administrateur pour faire signer son contrat en vue de la représentation de *Manuel Venegas* à l'Opéra. On le conduit alors dans la maison de santé du Docteur Svetlin où il y restera jusqu'en janvier 1898. Le diagnostic fut alors douteux et ce ne fut que plus tard que la paralysie générale fut affirmée. Pendant ce temps, il recompose une partie

de sa *Penthésilée ;* quand il la relut, lors de sa rémission, il s'en montra si horrifié qu'il voulut la détruire. Par périodes, la mégalomanie augmentait, et il se croyait tantôt directeur de l'asile et capable de guérir Nietzsche, tantôt Jupiter commandant les éléments. Le 24 janvier 1898 considéré comme sain d'esprit, il est libéré et grâce à la générosité de ses quelques amis, il fait avec sa sœur un court voyage en Italie et retourne ensuite dans sa petite ville natale. La raison lui est revenue mais son dégoût du travail est grand et ceci le laisse triste et désemparé. A Vienne, il recouvre sa gaité, s'intéresse encore à la musique non pour composer mais pour corriger et publier ses Lieder. Il est devenu, selon ses propres expressions « un homme calme, tranquille, posé, silencieux qui voulait de plus en plus rester seul ».

Hélas ! de nouveau la raison le quitte. En octobre 1898 il tente de se suicider en se jetant dans le lac de Traun ; le froid de l'eau réveille en lui le goût de la vie et il revient à la rive en nageant. Il lui reste encore assez de jugement pour demander de lui-même son internement et il entre aussitôt à l'asile de Vienne. Si, au début, il s'y montra calme et résigné, faisant de la musique avec le directeur, lui-même musicien et admirateur de ses œuvres, bientôt le mal fit des progrès rapides. La dysarthrie devint manifeste, des crises convulsives apparurent et il commença à nier son identité se promenant dans les jardins en répétant : « Ah oui, si j'étais Hugo Wolf ». La paralysie générale put être diagnostiquée avec certitude. Hugo Wolf chez qui le cœur demeurait intact, résista, malgré son état de déficience intellectuelle complète, jusqu'au 16 février 1903, jour où une complication pulmonaire l'emporta et le délivra ainsi de cette vie où il avait surtout rencontré le malheur.

« On lui fit des funérailles magnifiques. Il y avait là tous ceux qui n'avaient rien fait pour Hugo Wolf vivant. L'Etat autrichien, la ville de Vienne, la ville natale Windischgratz, le Conservatoire qui avait exclu Wolf, la *Geseltschaft*

*der Musikfreunde,* qui avait été si longtemps inhospitalière à ses œuvres, l'Opéra, qui lui avait été fermé, les chanteurs, qui l'avanent dédaigné, les critiques, qui l'avaient bafoué, — tous étaient représentés là. On chanta une de ses tristes mélodies : la *Résignation,* d'Eichendorff, et un choral de son vieil ami Bruckner, qui l'avait précédé de plusieurs années dans la tombe. Les amis fidèles, Faisst, en tête, prirent soin de lui faire élever un monument dans le voisinage de Beethoven et de Schubert. » (Romain Rolland).

---

« Telle fut cette vie, brisée à trente-sept ans, — car on ne peut compter cinq ans de pleine folie. Il n'y a pas beaucoup d'exemples en art d'un sort aussi terrible. » (Romain Rolland.)

Débarrassons-nous d'abord des « cinq ans de pleine folie ». A l'asile où il termina ses jours, on posa le diagnostic de paralysie générale progressive et tous les faits concordent dans ce sens.

Déjà, un an avant les premiers troubles, un oculiste avait constaté chez lui la présence du signe d'Argyll Robertson. Le début apparent de sa maladie remonte à avril 1897 ; à cette date ses amis signalèrent des troubles de son caractère qui allèrent en s'amplifiant jusqu'en septembre où les idées délirantes se manifestèrent avec netteté. A son premier internement, on constata ces troubles mentaux, qui consistaient surtout en délire de grandeur avec euphorie et affaiblissement intellectuel. Puis (fait bien connu dans la paralysie générale) survint une rémission de courte durée ; un accès dépressif avec tentative de suicide la termina. Et c'est un nouvel internement ; les signes de la paralysie générale sont alors au complet, tant du côté psychique : mégalomanie, déchéance intellectuelle totale, jusqu'à l'oubli de la personnalité, que du côté physique : dysarthrie, accès convulsifs, troubles moteurs des membres.

Mais l'intérêt ne nous paraît pas là tant au point de vue psychiatrique qu'au point de vue musicographique.

L'intérêt réside dans la formule de création musicale si spéciale à Hugo Wolf.

Présentons-la en un tableau synthétique :

1° *Jusqu'en 1888 :*

1875 : un lied ;

1876 : 8 lieder, fragments de musique de chambre (sonates, rondo), essai de symphonie ;

1877, 1878 : même production.

Les trois années 1876, 1877, 1878 ébauchent la formule créatrice de 1888-1890, mais les compositions sont sans originalité. Par contre, les années 1879-1880-1881-1882 sont creuses : 1 à 2 lieder ou même aucun par an.

1883 : *Penthésilée.*

De 1884 à 1888 : rien.

2° *A partir de 1888.* Les phases de création et de silence se succèdent en alternant suivant un véritable rythme ; nous en avons déjà donné un aperçu au cours de la biographie ; en voici la présentation schématique :

Du 16 février 1888 au 18 avril 1888 : 43 lieder ;

Du 18 avril 1888 au 26 septembre 1888 : rien ;

Du 26 septembre 1888 au 12 février 1889 : 72 lieder ;

Du 12 février 1889 au 21 octobre 1889 : rien ;

Du 21 octobre 1889 au 14 novembre 1890 : 58 lieder ;

Du 14 novembre 1890 au 29 novembre 1891 : rien ;

Du 29 novembre 1891 au 23 décembre 1891 : 15 lieder;

Du 23 décembre 1891 à mars 1895 : rien ;

De mars 1895 à septembre 1897 : *Le Corrégidor, Manuel Venegas,* 26 lieder.

Ainsi, deux périodes se distinguent très nettement dans cette vie. Avant 1888, Wolf compose de façon irrégulière, des pièces variées : mélodies, musique de chambre, symphonies, quatuor, mais il s'agit presque toujours d'œuvres incomplètes, d'essais, de tentatives et on n'y retrouve pas la griffe de celui que marquera plus tard un génie personnel.

Après 1888, commence une période évidemment anormale. On connaît des arrêts, dans la production de certains musiciens, des ralentissements, des sortes d'épuisement ; mais nous ne croyons pas que le cas de Hugo Wolf soit comparable à aucun d'entre eux : ce qui le distingue, ce sont ces phases de durées inégales mais si nettement tranchées qu'on en peut fixer les dates avec certitude. Et c'est une alternance qui est bien caractéristique pour tout esprit formé à l'étude psycho-pathologique.

Les phases créatrices ne sont pas seulement caractérisées par la netteté de leurs limites mais surtout par ce fait que pendant leur évolution, Wolf crée chaque jour (ou avec un seul jour d'intervalle) un et quelques fois plusieurs lieder ; il faut aussi remarquer que, sauf dans la dernière période, il n'eut qu'un moyen d'expression : le Lied.

N'y retrouvons-nous pas aussi l'accélération du cours des idées, le débordement imaginatif, l'humeur variable avec un fonds d'euphorie constante, d'orgueil que l'on observe couramment dans l'accès maniaque ? Et jusque dans la musique se reflète cette exaltation et cette instabilité affective.

Landormy dans son *Histoire de la musique* parle ainsi des lieder d'Hugo Wolf : « l'ironie, la colère, l'amertume et le dégoût, l'orgueil, la force, la volonté de vivre et d'être soi, voilà ce que ce grand musicien exprime admirablement dans ses lieder et avec une puissance que les seuls Beethoven et Schubert ont égalée... »

D'un chant à l'autre, il fait ainsi passer de la tristesse à la joie selon que s'exhale la plainte désolée du *Harfenspieler* ou que s'élève le chant triomphal du *Reuttenflanger*.

Si de l'ensemble de ses œuvres se dégage une impression de grande beauté, il faut cependant y signaler l'influence très forte de Wagner. Même, quelques-uns des lieder d'Hugo Wolf présentent des analogies avec certains passages de Wagner : la *Chanson au printemps* des Mörike-Lieder, par exemple, s'apparente manifestement au célèbre *Chant du Printemps* de la Walkyrie.

Decsey, Romain Rolland d'ailleurs mentionnent ces rémi-

niscences inconscientes de Wagner et aussi de Berlioz, Beethoven, Schumann et Löwe ; ces plagiats involontaires sont en effet très fréquents, comme nous l'avons montré plus haut, dans les discours ou les productions des maniaques.

On peut donc se demander, avec raison semble-t-il, s'il n'existe pas une forme d'accès maniaque purement psychique sans agitation motrice concomitante et où tout se résumerait en cette facilité imaginative, cette accélération de l'association des idées, ce dérèglement émotif mais avec persistance du contrôle de l'esprit. Contrairement aux autres formes de la manie, il en résulterait une élévation et non un abaissement du niveau mental.

Chez un musicien doué (et nous n'abordons pas là, l'essence même du génie musical) cet état constituerait une force qui le pousserait irrésistiblement à créer, tandis que l'instabilité affective rentrerait pour une certaine part dans l'élaboration des thèmes variés. (Quel musicien serait capable en effet, comme Hugo Wolf dans ses lieder, de ne jamais répéter un couplet, trouvant toujours un thème nouveau s'accordant avec la pensée exprimée par la poésie !)

Quant aux phases d'incapacité productrice, elles présentent de très nettes différences selon leur date. Pour les deux premières, sur lesquelles nous n'avons pu avoir que peu de renseignements. Decsey signale qu'elles n'ont pas été accompagnées de tristesse et que Wolf, lors du voyage à Bayreuth qu'il accomplit pendant la première de ces périodes, était, encore dans un état d'enthousiasme et de ferveur.

Par contre, le désespoir, le sentiment d'impuissance, l'angoisse, les souhaits de mort prochaine, les idées d'indignité, l'oubli des règles de la composition se sont affirmés dans les deux autres ; ce qui permet de conclure avec certitude à des accès dépressifs.

Chez Hugo Wolf, l'alternance est donc typique : de vingt-huit à trente-sept ans il présenta des accès circulaires, que vint terminer la paralysie générale.

Cependant une objection pourrait être posée contre ce

diagnostic : ne s'agirait-il pas simplement de dépression intermittente chez un musicien, hyperémotif constitutionnel ?

Deux arguments permettent de la rejeter : tout d'abord les deux premières périodes de silence musical n'ont pas comporté d'éléments affectifs de la série mélancolique, et surtout dans les phases de créations, on peut facilement mettre en relief le facteur hyperidéatif de l'excitation.

En conclusion, cette thèse nous semble apporter deux faits :

1° Le rôle, que joue l'excitation hypomaniaque avec accélération psychique et exaltation affective, à la base de certains cas de création musicale.

2° L'existence de formules d'hypomanie purement psychique.

## CONCLUSIONS

I. Cette thèse ne constitue pas un plaidoyer en faveur d'un renouveau des théories de Lombroso. Elle ne tend pas à défendre de nouveau que le génie est une névrose. Elle n'aborde même pas le problème du génie musical.

Elle se borne simplement à apporter quelques réflexions devant des faits exceptionnels de création musicale pour lesquels le critique ne dispose d'aucune explication.

II. Sous l'influence de son hyperidéation le maniaque exprime volontiers en chansons, et en s'aidant de réminiscences, l'exaltation et l'instabilité de son humeur.

On trouve encore dans la littérature psychiatrique des exemples démonstratifs qui prouvent que l'accès hypomaniaque est parfois à l'origine de qualités exceptionnelles musicales consistant par exemple en brio et originalité de l'exécution.

Nous apportons une observation dans laquelle la création musicale est elle-même sous la dépendance directe de périodes d'excitation psychique associée à un délire passionnel.

III. L'analyse psycho-pathologique de la biographie du musicien Hugo Wolf permet de conclure que ce compositeur a présenté, de 28 à 37 ans, des accès alternes continus d'excitation et de dépression psychiques et des troubles mentaux terminaux plus graves dûs à une paralysie générale progressive.

Chez Hugo Wolf, les périodes d'excitation psychique seules ont été marquées par une intense production musicale. Durant les périodes dépressives, toute tentative de composition était vouée à l'échec.

IV. Ces constatations nous permettent de poser le double problème :

du rôle de l'hyperidéation et de l'exaltation affective dans l'inspiration et la composition musicales ;

et de l'existence d'une formule spéciale d'accès maniaque caractérisée essentiellement par des processus purement psychiques et se traduisant parfois par la production d'œuvres hautement artistiques.

Vu :
*Le Doyen,*
Pierre MAURIAC.

Vu, bon à imprimer :
*Le Président de thèse,*
J. ABADIE.

Vu et permis d'imprimer :
Bordeaux, le 3 décembre 1934.
*Le Recteur de l'Académie,*
A. TERRACHER.

# BIBLIOGRAPHIE


Aubry (Jean). — « Autour de chefs-d'œuvre. De Brahms à Hugo Wolf », *Conférencia*, 1934

Berlioz. — *Mémoires*, 2 vol., Calmann-Lévy, 1897.

Bourgues et Denereaz. — *La musique et la vie intérieure*, Alcan.

Bugard. — *Musique et Symbolisme*, Th. Bordeaux, 1932.

Chabaneix. — *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*. Baillière, 1897.

Chantriot. — *Les manifestations précoces du génie musical*. Th., Lyon, 1922-23.

Combarieu — « La musique d'après H. Spencer », *Rev. Philosophique*, 1892.

Combarieu. — « L'expression objective en musique », *Rev. Philosophique*, 1893.

Decsey [1]. — *Hugo Wolf*, 4 vol., Leipsig und Berlin, 1904.

Delmas (Achille). — *Le rôle des constitutions en psychopathologie* (Congrès des aliénistes et neurologistes, 1932).

Delmas (Achille) et Boll. — *La personnalité humaine*, Flammarion.

Deny. — « De la folie maniaco-dépressive », *Archives neurologiques*, 1906.

Deny. — « La Cyclothymie », *Semaine médicale*, 1908.

Deron. — *Le Syndrome maniaque*, Doin, 1928.

Dide et Carras. — « Sur la psychose maniaco-dépressive », *Encéphale*, 1910.

Duche. — *Etude sur le Génie*, Th., Paris, 1900-1901.

Dupre et Nathan. — *Circularisme et génie musical*. (Congrès des Aliénistes, Lisbonne, 1907).

Dupre et Nathan. — *Le langage musical*, Alcan, 1911.

Fere (Ch.). — *La famille névropathique*.

Fleury (M. de). — *Les Fous, les pauvres Fous !* Hachette, 1928.

Fleury (M. de). — « La cyclothymie dédoublée », *Encéphale*, 1928.

Freud. — *Essais de psychanalyse appliquée*, N. R. F., 1933.

Grasset. — *Demi-fous et demi-responsables*. 1 vol., 1897.

Hartemberg. — « La cyclothymie », *Presse médicale*, 1909.


1. Nous tenons à remercier Monsieur le Directeur de la Bibliothèque de l'Université de Berlin qui, sur simple demande, a bien voulu nous adresser ces volumes.

Hellmer (E V.) [1]. — « Hugo Wolf », *Familienbriefe*, Leipsig, 1912.
Hesnard. — *Les psychoses et les frontières de la folie*. Flammarion, 1924.
Hesnard. — *L'individu et le sexe*. Stock, 1921.
Heuschen. — « Altérations du langage et de la musique », *Rev. Neurologique*, 1920.
Hyvert. — *Tendances psychopathiques constitutionnelles*. Th. Paris, 1924.
Kghn. — *La cyclothymie*. Th., Paris, 1908-09.
Kostyleff. — « Recherches sur le mécanisme de l'imagination créatrice », *Revue Philosophique*, 1913.
Lalo (Ch.). — *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. Th. Lettres, Paris, 1907-08.
Landormy. — « Logique du discours musical », *Rev. Philosoph.*, 1904.
Landormy. — *Histoire de la musique*. Delaplane, 1910.
Lasserre. — *Philosophie du goût musical*. Calmann-Lévy.
Legge. — « Music and musical faculty in insanity », *Journal of mental sciences*, 1894.
Lombroso. — *L'Homme de génie*. 1 vol., 1903.
Leibbrand. — « Hugo Wolf und seine Geisteskrankheit », *Medizinsche Welt*, 1928.
Marie (A.). — *Traité de Psychologie pathologique*.
Moreau de Tours. — *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*. Masson, 1859.
Pailhas. — « Dessins et manifestations d'art chez deux aliénés circulaires », *Nouv. iconographie de la Salpêtrière*, 1908.
Pailhas. — « L'art primitif chez l'aliéné », *Encéphale*, 1908.
Paulhan. — « Composition musicale et lois générales de la psychologie ». *Rev. Philosophique*, 1932.
Pourtales (Guy de). — *Wagner*. N. R. F., 1932.
Regis et Hesnard. — *Psycho-analyse des névroses et des psychoses*.
Regnard. — « Génie et Folie », *Annales médico-Psychol.*, 1898.
Remond et Voivenel. — « Essai sur la conception kraëpelinienne de la Manie et de la Mélancolie », *Annales Méd.-Psych.*, 1910.
Ribot. — *Essai sur l'imagination créatrice*. Alcan.
Ribot. — *Psychologie des Sentiments*. Alcan, 1899.
Romain-Rolland. — *Musiciens d'aujourd'hui*. Hachette.
Sealles. — « Essai sur le génie dans l'art », *Bibl. de Philosophie contemporaine*.
Sentoux. — *De la surexcitabilité des facultés intellectuelles dans la folie*. Th., Paris, 1867.
Spencer. — *Essais de morale et d'esthétique*. Alcan.
Stricker. — *Du langage et de la musique*. Alcan.
Voivenel. — *Littérature et Folie*. Th., Toulouse, 1907-08.

Bordeaux. — Imprimerie Bière, 18, rue du Peugue. — 1934.